

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

ВІСНИК
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВИПУСК 32

Засновано 1999 року

**КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР
КНУКІМ
2015**

УДК 7.01

В 535

Вісник КНУКіМ: зб. наук. праць. – Вип. 32 / Київський національний університет культури і мистецтв. – Київ, 2015. – 156 с. – Серія «Мистецтвознавство».

У збірнику містяться результати наукових досліджень у галузі мистецтвознавства. Для наукових працівників, викладачів, докторантів, аспірантів, студентів.

Рекомендовано до друку Головною Вченою радою Київського національного університету культури і мистецтв (протокол №12 від 28 квітня 2015 р.)

Редакційна колегія:

Поплавський М. М.	голова редакційної колегії, доктор педагогічних наук, професор
Абизов В. А.	доктор архітектури, професор
Деменко Б. В.	доктор мистецтвознавства, професор
Репін Ю. Г.	доктор архітектури, професор
Михайлова Р. Д.	доктор мистецтвознавства, професор, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
Фадєєва К. В.	доктор мистецтвознавства, доцент, Національна музична академія ім. П. І. Чайковського
Лагутенко О. А.	доктор мистецтвознавства, професор, Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури
Іваницький А. І.	доктор мистецтвознавства, професор, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
Гурбанська А. І.	доктор філологічних наук, професор
Брояко Н. Б.	кандидат мистецтвознавства, професор
Деркач С. М.	кандидат мистецтвознавства, професор
Юник Д. Г.	доктор педагогічних наук, професор
Стрельчук В. О.	кандидат педагогічних наук, професор (відповідальний секретар)

Адреса редакційної колегії: м. Київ, вул. Щорса, 36, к. 913.
Київський національний університет культури і мистецтв,
видавничо-редакційний відділ, тел.: 528–22–63.

Постановою Президії ВАК України від 31 травня 2011 року № 1-05/5 збірник затверджений як наукове фахове видання України, в якому можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук (перелік № 6).

Державним комітетом телебачення і радіомовлення України видано Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації № 7949 Серія КВ від 06.10.2003 р.

ISSN 2410-1176 © Київський національний університет культури і мистецтв, 2015
Автори статей, 2015©

ЗМІСТ

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

БЕЗКЛУБЕНКО С. Д.	
МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ КОМУНІКАЦІЇ.....	5
БУРЛУЦЬКИЙ А. В.	
СЦЕНІЧНЕ МОВЛЕННЯ ПЕРІОДУ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ....	14
ВЕНГРИНОВИЧ О. Б.	
«НАУКОВЕ КІНО» ЯК ОСОБЛИВА ГАЛУЗЬ ЕКРАННОГО МИСТЕЦТВА.....	21
ВЕЖБОВСЬКА Л. Р.	
ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦЬКОГО СИНКРЕТИЗМУ ЮХИМА МИХАЙЛОВА..	27
ГАРДАБХАДЗЕ І. А.	
КОМУНІКАТИВНА ФУНКЦІЯ КОСТЮМА В УМОВАХ КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ.....	37
КАРАВАЦЬКА Л. І.	
ОПЕРНИЙ ХОР У КОНТЕКСТІ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КИЇВСЬКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ (1917–1955 РР.): ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО.....	44
ЛЕВКОВИЧ Н. Я.	
РІМОНІМИ ГАЛИЧИНИ ХVІІІ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.: ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ТИПОЛОГІЯ.....	53
ПАПУРА І. І.	
КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА ЄВРЕЇВ ДРОГОБИЧЧИНИ.....	60
ПИЛИПЕЦЬ І. В.	
МУЗИКОЗНАВЧА ТА КОМПОЗИТОРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ЮРІЯ КОСТЮКА (КОСТЬО) НА ЗАКАРПАТТІ ТА В СХІДНІЙ СЛОВАЧЧИНІ.....	67
ПОМПА О. Д.	
ВИКОРИСТАННЯ ТРАДИЦІЙ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ НАРОДІВ СВІТУ ЯК ТЕНДЕНЦІЯ У РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ.....	75
РУДЕНКО Я. В.	
ОСОБЛИВОСТІ ГОЛОСОВЕДІННЯ Р. КИРИЧЕНКО.....	81
СІНЕЛЬНІКОВА В. В.	
ТРАДИЦІЙНА КАЛЕНДАРНА ОБРЯДОВІСТЬ УКРАЇНЦІВ НИЖНЬОГО ПОВОЛЖЯ: ЛІТНІ СВЯТА.....	87
САМОТЕЙ І. І.	
ІНТЕРНЕТ-ТЕЛЕБАЧЕННЯ: ПРИНЦИПИ, НОРМИ ТА ЗАСАДИ РОЗВИТКУ НОВОГО ВИДУ ЗМІ В УКРАЇНІ.....	95

ТАТАРЕНКО М. Г.	
СПІВПРАЦЯ РЕЖИСЕРА ТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА У ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ БАЛЕТНОЇ ВИСТАВИ.....	100
ФОКА М. В.	
ПІДТЕКСТОВІ СМИСЛИ В МУЗИЦІ (НА МАТЕРІАЛІ «ДОБРЕ ТЕМПЕРОВАНОГО КЛАВІРУ» Й. С. БАХА).....	107
ФУРДИЧКО А. О.	
ЦІННІСНІ ЗАСАДИ НАРОДНОЇ ПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ ТА ЇХНЯ РОЛЬ У ФОРМУВАННІ КУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ.....	114
ЧЕРНЕЦЬКА Н. Г.	
СПЕЦИФІКА ДІЯЛЬНОСТІ ТВОРЧО-МИСТЕЦЬКОЇ ЛАБОРАТОРІЇ В ОСВІТНЬОМУ ЗАКЛАДІ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	120
ШЕСТОПАЛ Л. В.	
КОНКУРСНИЙ БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ В СРСР У 1957–1991 РОКАХ.....	126
РЕГЕША Н. Л.	
«ЄВГЕНІЙ ОНЄГІН» ПЕТРА ЧАЙКОВСЬКОГО: 130 РОКІВ НА КИЇВСЬКІЙ СЦЕНІ.....	133
ЦІМОХ Н. І.	
МАНІПУЛЯЦІЯ СУСПІЛЬНОЮ СВІДОМІСТЮ В ПОЛІТИЧНИХ ТОК-ШОУ НА ТЕЛЕБАЧЕННІ УКРАЇНИ.....	140
ЧОРНА К. В.	
ВИКОРИСТАННЯ ЖАНРУ ІНФОТЕЙНМЕНТ В УКРАЇНСЬКИХ ТЕЛЕНОВИНАХ, ПОШУК НОВИХ ЗАСОБІВ І ПРИЙОМІВ ГРИ ТА РОЗВАГИ В ІНФОРМАЦІЙНИХ ПРОГРАМАХ.....	148

УДК 7.01:316.772.2

*Безклубенко Сергій Данилович,
доктор філософських наук, професор
Київського національного університету культури і мистецтв*

МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ КОМУНІКАЦІЇ

Стаття присвячена аналізу можливостей мистецтва як засобу спілкування людей. У цьому контексті аналізується поняття комунікація, виявляється його обсяг та змістове наповнення, розглядається процес вербальної комунікації, його переваги та недоліки, подолати які здатне мистецтво як засіб образної комунікації.

Ключові слова: комунікація, соціальна комунікація, прикладні технології.

Статья посвящена рассмотрению искусства как средства общения людей. В этом контексте анализируется понятие коммуникация, выявляется его объем и предметное содержание, рассматривается процесс вербальной коммуникации и его посредник слово, взвешиваются его достоинства и недостатки, которые в состоянии преодолеть искусство, предлагающее в качестве посредника коммуникации образ.

Ключевые слова: коммуникация, слово, социальная коммуникация, прикладные технологии.

The article is dedicated to the examination of possibilities as the mean of contact between individuals. Due to this issue the key term is analyzed, the volume and meaningful content are determined, the process of verbal communication is examined, its advantages and weak sides, to overcome the last is an ability and vocation of the art as the mean of defined form of communication.

Key words: communication, word, social communication, applied technology.

Про мистецтво написано незліченну кількість книг, у яких його розглядали й розглядають з різних точок зору, отож – з різних «сторін». Платона турбувала політична роль мистецтва, і він вважав, що в «розумній» державі мистецтву не повинно бути місця; Аристотеля цікавив насамперед творчий аспект, і він присвятив свою увагу обґрунтуванню теоретичних засад художньої творчості – «поетиці»; Гегеля понад усе вабила «абсолютна ідея», і саме в цьому контексті він розглядав мистецтво як засіб «втілення ідей»; М. Чернишевський вбачав у мистецтві своєрідний навчальний посібник («учебник життя»); Д. Писарев, порівнюючи мистецтво з «кружевною заплатаю на рваном кафтане народу», ставився категорично негативно до красних мистецтв; Ф. Шілер, навпаки, – надзвичайно високо підносив мистецтво як засіб естетичного виховання людей; Ленін, розглядаючи мистецтво в контексті більшовицької революційної теорії, вважав його важливим засобом ідеологічної боротьби; представники різних релігійних конфесій, подібним же чином, розглядаючи мистецтво крізь «призму» церковного бачення, демонстрували селективний підхід в оцінці мистецтва в діапазоні від всілякої підтримки (наприклад, музики) до нищівної боротьби (із зображальними мистецтвами).

Але фактично ніхто, крім І. Канта, навіть близько не підходив до питання про роль мистецтва як засобу спілкування людей. Тим часом мистецтво було одним із перших і залишається одним із найефективніших засобів спілкування людей. Цим і зумовлений вибір теми дослідження.

Мета статті – виявити особливість мистецтва як засобу комунікації.

Як відомо, існує, чимало, щоб не сказати – *безліч*, різноманітних засобів спілкування людей між собою. Починаючи від *поз*, *жесту*, *гримаси обличчя*, *виразу очей* і закінчуючи членороздільною мовою. Втім, чому, власне, «закінчуючи»? Адже достеменно встановлено, що існують й інші засоби спілкування людей як між собою, так і з тваринами, які не вписуються в рамки не тільки словесних, а й взагалі предметно-речових.

Щодо такого роду спілкування з тваринами дивовижні факти свого часу повідомив славетний дресирувальник тварин В. Дуров. Зокрема він розповів, як за допомогою лише зорового контакту з дикими звірами (левами) він спонукав їх до бажаного йому поведження, і детально описав технологію цієї «безприкладної» комунікації: «Піймавши» погляд лева і «не відпускаючи його», Дуров *малював у своїй уяві вигадані ним «картинки» з життя левового оточення*, котрі лев *сприймав* як ніби зображення певної реальності і відповідним чином реагував. Коли дресирувальник зображав уявну сценку, у якій улюблена лєвова подруга несподівано кинулась відняти у нього їжу, він агресивно накинувся на неї. Згодом у такий же спосіб Дуров утихомирив лева. Це явище цілеспрямованої комунікації з тваринами Дуров назвав *навіюванням*, сутність якого вбачав у пересиланні струмів енергії мозку від одного суб'єкта до іншого

Не менш, якщо не більш, вражаючими є здавна відомі факти спілкування людей без будь-яких звичних ознак фізичної дотичності, тобто *на відстані*, яка вимірюється іноді сотнями і тисячами кілометрів. Дослідженню цього явища свого часу присвятили дослідницьку увагу чимало вчених, як закордонних, так і вітчизняних. Поміж останніх – В. Бехтерев, Б. Кажинський, В. Глушков.

Академік В. Бехтерев виявив фізіологічну підоснову цих явищ, довівши експериментально, що *реальна дія*, яку здійснює хтось, і дія *мислительна* (тобто уявне здійснення цієї дії) – психофізіологічно один і той самий процес. Видатний український учений-кібернетик В. Глушков успішно здійснив спробу з'ясувати *фізичні закономірності спілкування людей на відстані без будь-яких технічних «посередників» і сформулював їх математично*.

У статті, опублікованій за кілька тижнів до передчасної кончини автора, В. Глушков писав: «*Як і всяке матеріальне тіло, будь-яка біосистема здатна створювати в навколишньому просторі поля тієї чи іншої фізичної природи. Нас у першу чергу будуть цікавити тут перемінні поля, що виникають в результаті накладання одне на одного коливань, які індукуються великою кількістю джерел (нейронів, білкових молекул і т. д.). Якщо всі ці джерела діють незалежно одне від одного, то в міру віддалення від випромінюючого тіла, взагалі кажучи, відбуватиметься швидке зменшення величини поля. Якщо ж узгоджено управляти амплітудою, фазою (а, можливо, і частотою) усіх джерел, то в принципі можна отримувати спрямоване випромінювання, яке переносить енергію на великі відстані без суттєвого затухання (принцип фазованої антенної решітки)*».

І далі: «...Вказаними (добре відомими у техніці) феноменами можливо в принципі пояснити багато які загадкові явища парапсихологічного характеру, ясна річ, тільки ті, які мають місце у природі, а не є плодом уяви. Отже, особливість полів, що створюються біосистемами, належить шукати не в особливій їхній природі, а в *особливій структурній організації полів*, добре відомих фізикам (насамперед електромагнітних)». Найголовніша відмінність живої матерії від неживої, – відзначав академік, – полягає саме в її особливій структуризації і наявності управління, яке за певних умов (*що залежить, очевидно, від деяких індивідуальних особливостей його організації*) може забезпечити своєрідну «настройку» живих тканин на направлене випромінювання і направлений прийом коливань (насамперед електромагнітної та акустичної природи).

Для експериментальної перевірки цієї гіпотези В. Глушков виклав свій погляд і мовою математичних формул: «Пояснимо сказане найпростішими розрахунками. Хай в певному об'ємі (формою, близькою до куба), що характеризується лінійним розміром L , зосереджено N рівнопотужних точечних джерел гармонійних коливань довільної природи і довільної частоти. Позначимо через λ середню відстань між двома сусідніми джерелами, так що

$$N \approx (L/\lambda)^2 \quad (1)$$

Хай L – середня відстань від джерел, що розглядаються, до якоїсь фіксованої точки A простору. Середня може бути вибрана таким чином, що відношення ρ сумарного потоку енергії від усіх джерел, *сфазованих* на точку A (тобто рівнофазних в A в будь-який даний момент часу), до потоку енергії від одного джерела на відстань λ виразиться формулою:

$$\rho = (\lambda/L) \cdot N^2 \approx L^4/\lambda^4 \cdot (L/L) \quad (2)$$

Далі, узагальнивши ці значення для випадків сфазованості та несфазованості коливань об'ємного групового джерела на точку A , учений не обмежився тільки науковим поясненням феномену екстрасенсорики, але (ще у 1981 р.!) зробив прозорливі передбачення щодо можливості використання цих даних для побудови приладів медичного призначення як для діагностики захворювання певних органів людського тіла, так і для їх лікування «створення приладів для інтроскопії та інтроактивації. Перші зможуть, – вірив Глушков, – знайти застосування в медичній діагностиці, а другі – в лікуванні хворобливих вогнищ всередині живого організму (наприклад, для вибіркового нагрівання тих чи інших внутрішніх точок, тканин або органів)¹. Зараз ці методики широко використовуються у медичній практиці, що є блискучим підтвердженням вірності наукових досліджень В. Глушковым природи екстрасенсорики – «містичної» основи «чорної», «білої» або «смугастої» чи «різнобарвної» магії.

Попри всі ці та подібні прояви особливих, *екстремальних*, форм комунікації залишається непохитним уявлення, що мова – найдосконаліший засіб комунікації. Проте, як би дивним це не видавалось з першого погляду, мова, – як звичайна, побутова, (мовлення) так і та, що слугує «матеріалом», у якому «вибудовані» наукові, філософські,

¹Див. В. М. Глушков. *О возможных особенностях физических полей биосистем // Кибернетика. – 1981. – № 3. – С. 105–106.*

релігійні твори, що відіграють надзвичайно важливу роль у житті суспільства, – на жаль, не є *абсолютно досконалим* засобом спілкування. Головним чином через природжену ваду питомої одиниці цього матеріалу, його «цеглинка», – *слова*.

Опосередкованим визнанням цього недоліку *слова як засобу комунікації* свідчить доволі поширена думка, що слова, мовляв, – багатозначні. І позірним доказом цієї «багатозначності» могло б бути ключове слово цієї статті – *комунікація*. Справді, це латинське з походження слово (коли його «виводять» від дієслова *communicare* – *робити спільним, загальним, зв'язувати*) вживається у нас як синонім *спілкування*. А коли його «виводять» від іменника *communicatio*, – його трактують як *повідомлення*. Цим же словом «комунікація», уже як віддієслівним іменником (від *communicare*) означається сам *процес спілкування*: приватні розмови, дружні бесіди, наукові дискусії, лекції, доповіді тощо – незалежно від того, відбувається це спілкування безпосередньо чи за допомогою технічних пристроїв – «посередників» (*media*). Сам *процес, перебіг, спілкування* (приватні розмови, дружні бесіди, наукові дискусії, лекції, доповіді тощо – незалежно від того, відбувається це спілкування безпосередньо чи за допомогою технічних пристроїв – «посередників» (*media*). Крім того, цим словом (комунікація) називають також різноманітні *засоби сполучення* (включаючи залізниці, автошляхи, водогони, газо- та нафтопостачання тощо) та *зв'язку* (кабельні мережі телефонного, радіо- та телевізійного мовлення). Над те – у риторичі (науці про ораторське мистецтво) *комунікацією* здавна називається особливий – «анімаційний» – метод спілкування аудиторією, призначення якого – відновити (освіжити, «оживити») увагу слухачів чи глядачів².

Ця «багатозмістовність» слова *комунікація*, як і будь-якого іншого, – ілюзорна. Саме по собі «слово», – *слово як таке*, – *беззмістовне*. Це переконливо доводить невідповідність зустріч з незнайомою іноземною мовою. Але й у знайомій і навіть рідній мові вимовлене (як певна сукупність, послідовність, комбінація *звуків*) чи написане (як певна сукупність, послідовність, комбінація *знаків*, «слово» являє собою всього лише своєрідну («прозору» – подібно до кришталевої склянки) «*тару*». І подібно до того, як посуд набуває додаткової вартості в результаті заповнення його певним *вмістом*, так кожне слово *набуває смислу* тільки завдяки «наповненню» його *змістом*: означення ним певного явища.

Ось у цьому «моменті» *процесу наповнення людьми слів певним змістом* і міститься «камінь спотикання» – особистісний відтінок смислу понять, що означаються словами. Як прозорий посуд забарвлюється у колір вмісту, так і слова набувають *особливого відтінку значення* в залежності від розуміння особою того явища, що вона його «вкладає» у слово як його (цього слова) *зміст*. Інакше кажучи: слова, а відтак і означувані ними поняття, неунікнено несуть на собі відбиток особи, яка ними користується, що позначається на процесі спілкування як *перешкода, завада*.

Справді: щоб «комунікація відбулась», тобто люди у спілкуванні зрозуміли одне одного, необхідно кожному добирати такі слова, які *так само однаково* розуміють

²Останній виник з практичної необхідності: спеціальними дослідженнями незаперечно встановлено, що довільна увага аудиторії (крім, ясна річ, спеціальної – особливо зацікавленої) триває всього лише в середньому 7 хвилин 35 секунд, після чого слабне й відволікається

співбесідники. Для цього необхідно уникати їхнього «суб'єктивного» відтінку і дотримуватись винятково «об'єктивного» їхнього значення.

Виявляється, це не така проста річ, як може здатися з першого погляду. Прислухайтеся уважніше до мови депутатів, інших публічних політиків, коли вони говорять, а не читають папірця. «Недорікуватість» деяких із них походить не від глупоти – це люди здібні і навіть розумні, – а від справжніх труднощів у процесі, так би мовити, «синхронного перекладу» власних думок на загальнозрозумілу мову: тобто переходу від особистісних *смислів* до загальнозрозумілих *значень*³.

В утрудненнях цього роду часто і навіть залюбки люди зізнаються. Не кажучи вже про самоіронічне «я – як собака: все бачу, розумію, знаю, а сказати не можу», воно «проривається» у виразах типу «не знаходжу слів, щоб виказати...», «не можу навіть висловити, як я вдячний...» і т. п. Звісно, в тому разі, коли останні «самокритичні зізнання» не становлять більш-менш свідомого *ораторського* прийому – одного з художніх засобів *мистецтва красномовства*.

Щойно описаний «механізм» комунікації характерний не тільки для практики буденного спілкування людей, але й для процесу суспільного розвитку. Річ ось у чому.

Кожна людина, вступаючи у життя, застає в суспільстві цілком певний, практично – необмежених обсягів, – нагромаджений попередниками багаж *знань та вмінь*. Усі ці людські надбання в кожний даний момент часу реально існують, принаймні у двох варіантах (видах, формах чи «рівнях»): у *жорстко фіксованих формах* (наукові теорії, технології, інструменти, машини, будови тощо), та у *вигляді «розсіяних»* поміж людей знань та вмінь окремих людей, їхніх уявлень підходів, оцінок і т. д., втілених у прагненнях, почуттях, пам'яті і т. д. Між цими двома формами існує (повинен існувати!) постійний зв'язок та взаємодія («комунікація»), що *здійснюється головним чином за допомогою мови, тобто слів*. У цій системі має дотримуватися динамічний баланс: *живі* люди своєю творчою діяльністю, *спираючись* на *освоєння набутого предками*, збагачують, вдосконалюють інтелектуальні суспільні надбання, внаслідок чого у фіксованих формах щось відмирає, щось – уточнюється, стаючи передумовою дальшого розширення й поглиблення знань та удосконалення майстерності живих носіїв інформації. Коли ця *комунікація* порушується, рветься «зв'язок часів» і наступають катаклізми: фіксований багаж знань архаїзується, мертвіє, кожному поколінню живих доводиться починати все ніби спочатку, настає застій, далі – регрес і загибель цивілізації.

Отже, аби стати повноцінним членом суспільства, *кожний*, хто вступає у життя, повинен навчитися користуватися цим загальносуспільним багатством – світом понять, закодованих у словах, – вміти *освоювати* його. І подібно до того, як людина має навчитись користуватися створеними вже знаряддями повсякденного побуту (ложка, миска, зубна щітка, рушник, мило і т. д. і т. п.) та інструментами фізичної праці (молоток, ніж, серп, коса, лопата і т. д. і т. п.), так належить їй навчитись *володіти інструментами людського спілкування: «знаряддями» суспільної свідомості – поняттями* (від найпростіших, зафіксованих у *назвах* доколишніх предметів, до найскладніших, «зашифрованих» у категоріях науки, релігії, моралі, технологічних та технічних

³Пригадайте лише доволі комічну сцену у фільмі «Москва сльозам не вірить», коли Гоша (персонаж, якого грає...) з похмілля високопарно виголошує «подум'яну» політичну промову, закінченню якої слухач вимагає: «Переклади!»).

термінах), а також *правилами користування ними* (сформульованими у законах мовної граматики, формальної та художньої логіки, «зашифрованих» у традиційних обрядах, культових церемоніях, маніпуляціях тощо). Зауважмо – все це означається *словами*.

Тепер звернемо увагу на таку обставину. Нам здається цілком природним, коли людина, освоюючи якийсь інструмент звичайної роботи, *приспосовує себе до нього* – «наламує» руку (особливо це наочно видно у випадку навчання, наприклад, гри на якомусь музичному інструменті) і (або) – *приспосовує його до себе* (добирає за вагою, формою, розмірами і т. д.). Колись у деяких ремеслах звання (і посади) *майстра* удостоювався той із «підмайстрів», котрий доводив свою здатність виготовити для себе робочий інструмент: це й був вирішальний іспит на майстерність.

Подібно і в сфері розумовій. Різні «атестати», «сертифікати», «посвідчення» – від довідок про набуття певної загальної освіти до кандидатських, докторських та професорських дипломів – не що інше, як свідоцтва про певний ступінь оволодіння особою засобами людського спілкування. При цьому, так само, як і в інших сферах діяльності, освоюючи знаряддя та *навички мислительної праці* (слова, поняття, терміни, правила їх застосування тощо), людина і *сама* «внутрішньо», – тобто емоційно та розумово, – змінюється («наламує» мізки!) і ці знаряддя бодай трохи якое «деформує», ніби приспосовуючи їх до себе. Відбувається це ненавмисне, ніби само собою – в залежності від умов життя, особистого досвіду, а також «нахилів», «зацікавлень», «прагнень», зрештою – інтелектуальних можливостей.

Ясна річ, що в цій сфері також визнаються «майстрами» (згадаймо походження цього слова: *magnus gister – magister – maister – майстер*) люди, яким пощастить вдосконалити якое *знаряддя мислительної діяльності* – уточнити поняття, а то й запровадити у вжиток («виготовити») нове, сформулювати правила користування ними і т. д. У цьому й полягає, за задумом, завдання підготовки різного роду дисертацій, інших науково-дослідних праць у галузі гуманітарних дисциплін; звідси зрозуміло, який великий трудовий подвиг здійснили ті учені, зусиллями яких створені й удосконалюються такі науки про мислення, як логіка, психологія та ін. Але мова зараз не про них, а про звичайних, «пересічних» людей.

Отож, *об'єктивні* знання та вміння, жорстко зафіксовані в певних знакових системах, машинах, технологіях, звичаях та обрядах, переходячи в процесі їх засвоєння (за допомогою мови, слів!) кожною окремою людиною в її пам'ять, її здібності, її уміння (дослівно втілюючись у них!), *суб'єктивуються*. Тобто набувають, хай незначного, але особистісного смислу (чи бодай його відтінку). Зрозуміло, що аби повернути їх, ці *трохи деформовані* особистісним «баченням» поняття, «назад» – у функціонуючу скарбницю об'єктивних значень, – необхідно кожній людині здійснити зворотний процес: «очистити» ці «знаряддя» (поняття, взагалі – *слова*) від власної «суб'єктивності» – особистісного смислу чи відтінку його. Інакше *спілкування* («комунікація») виявиться неможливим («моя твоя не понімай!»).

Цей процес, ясна річ, незрівнянно легший від набуття знань та вмінь, але також *далеко не простий*. Пошук відповідного загальнозживаного, загальнозрозумілого слова чи поняття для вираження власного, суб'єктивного розуміння певного явища становить

реальну трудність в перебігу постійного, що здійснюється не лише у поколіннях, але щоденно, щогодинно в житті кожної людини, *переходу зі світу «внутрішнього» у світ «зовнішній»*.

У науці та поезії ця трудність знаходить свій вияв у билицях та небилицях про пресловуті «муки творчості». Але поза всілякими перебільшеннями та спекуляціями у цій сфері – сфері вираження, *висловлення думки, що є передумовою комунікації (спілкування!)* – таки справді має місце певний *конфлікт*, отже, – *драматична колізія*. Основу цього напруженого драматизму, яким сповнений «*внутрішній рух розвинутої системи індивідуальної свідомості*», за висловом психолога О. Леонтьєва, і становить постійно самовідтворюване неспівпадіння *особистісних смислів*, які несуть у собі «*пристрасність свідомості суб'єкта, і «байдужих» до них об'єктивних значень*»⁴.

Ясно, що людство повинно було пошукати і віднайти, зрештою, – *виробити засоби*, придатні для більш-менш адекватного відтворення й усвідомлення цього важливого аспекту руху людської свідомості, над те, – подолання перешкоди, яку становить для успішної комунікації його «*особистісний*» аспект. І ці засоби були знайдені й випробувані.

За твердженням академіка О. Леонтьєва, «наукова психологія знає цей процес (*утруднення комунікації через особистісні відтінки значень слова. – Автор*) тільки в його окремих виявах: в явищах «раціоналізації» людьми їхніх справжніх спонукань, в переживанні муки переходу від думок до слова, *і лише в творах художньої літератури, в практиці морального й політичного виховання цей процес виступає у всій своїй повноті*»⁵. Екранні мистецтва з освоєнням *внутрішнього монологу та нелінійних композицій* стали в рівень з художньою літературою як мистецтвом слова і здатні з належною повнотою та яскравістю відтворити ці процеси

Ба більше: екранні, взагалі зображальні мистецтва, спроможні *показати* те, що не може бути вербалізоване, тобто не може бути не тільки прямо назване, але й опосередковано описане словами, і в такий спосіб зробити його зрозумілим для інших, отже, – спільним надбанням (творчість І. Бегмана, Л. Бунюеля, Ф. Фелліні та ін.). Саме в цьому й полягає унікальна можливість мистецтва як засобу комунікації

Можливо, ви звернули увагу, що в статті жодного разу не використано слово *соціальні* як епітет до іменника *комунікації*. Це не випадково: на думку автора статті, він зайвий, тому що позбавлений смислу. *Комунікація*, – у будь-якому змісті вищерозглянутих термінів, означених цим словом, *самопочатково, тобто за своєю «природою»*, – соціальна: як явище соціуму. Поза *соціумом нема ніяких комунікацій*. Жоден камінь, жоден мінерал не «комунікує», тобто не спілкується, ні з ким із собі подібних чи й не подібних. Навіть окремі рослини (зоофіти, наприклад) як живі істоти виявляють щось подібне до сполучення («симбіоз»), коли не спілкування, тільки в садах, гаях, дібровах, лісах та джунглях, які нагадують собою щось схоже на «рослинний соціум». Натомість істоти, формою існування яких є *соціум* (комахи, птахи, ссавці,

⁴Леонтьев А. Н. Деятельность, сознание, личность. – Москва, 1975. – С. 156.

⁵Там же, с. 154. А. Н. Леонтьев. Деятельность, сознание, личность. – Москва, 1975. – С. 156.

навіть примати) «подають» вражаючі приклади комунікації – гідні не тільки подиву, але й вивчення з метою створення за цими зразками відповідних технологій (біоніка)⁶.

Отже, нема комунікації без соціуму. Але й соціуму нема без комунікації: бо саме «комунікація» є тим своєрідним (з'єднуючим, скріплючим, зцементовуючим) матеріалом, при допомозі якого *будується* соціум. Над те: комунікація є умовою розвитку соціуму, тобто соціальної культури, цивілізації. Ось чому поряд з засобами добування вогню, використання сили вітру, води, пару, продуктів згоряння вуглеродів та поділу атома – як «віхи», або, по-сучасному, репери, на історичному шляху цивілізаційного прогресу людства, – справедливо стоять засоби комунікації, починаючи від «там-тама», сигнальних вогнищ, систем писемності, пошти, телефону, телеграфу, радіо, телебачення аж до Інтернету.

Отже, комунікація як така є соціальною і не потребує *цього* додаткового епітета. Якщо ж винахідники цього терміна мали на меті відрізнення комунікації у людському суспільстві від аналогічних явищ у співтовариствах «братів наших менших», то для цього варто було б пошукати ознак, які вказують саме на ці, *суто людські*, аспекти (наприклад, відмінність *свідомого* від *інстинктивного* спілкування тощо). Якщо ж малась на увазі *змістовна* складова (контент) комунікації для розрізнення *суспільно значущого* та *приватно-особистісного*, то й тут могли б бути інші слова, які характеризують саме цей аспект спілкування людей. Отож, з будь-якого погляду, означення комунікації як *соціальної* видається некоректним.

Як, до речі, і епітет технології – *прикладна*. Будь-яка технологія як *логіка техніки*, як *інструкція* щодо застосування техніки (*know how*) є за визначенням *прикладна*, в сенсі – *придатна для застосування на практиці*.

Свого часу доволі відомий учений на ймення Карл Маркс не без іронії та подиву зауважив: «Люди – природжені казуїсти: змінюючи номенклатуру (*тобто вигадуючи нові назви для відомих речей та явищ.* – С. Б.), вони удають, ніби цим самим змінюють світ чи збагачують знання про нього!». На жаль, у понятійно-термінологічному «господарстві» сфери нашого гуманітарного знання в обігу перебуває чимало подібних «інновацій», некритично запозичених *звідки попало*. Це й ідеологема «кінця світу» (а нещодавно – й «кінця політики», зачерпнута з того самого джерела), це й «концепція» *інформаційного суспільства*, якого ніде й ніколи не було й навряд чи коли-небудь буде, це й нескінченні «кламання» про *постіндустріальне суспільство* в умовах, коли на додачу до традиційних *промислових* індустрій розпаношився цілий рій індустрій культурних – кіно, телебачення, туристична, готельно-ресторанна, рекламна, моди, розваг і навіть – «сексуальних послуг»! Це й чудернацька у своїй «загадковості» назва

⁶У 50-х рр. ХХ ст. австрійський учений зацікавився таким загадковим явищем, як бджоліні... «танці». Здавна відомо, й не тільки заповзятим бджолярам, що бджоли, прилітаючи до вулика з вантажем меду та пилку, неодмінно роблять рухи, які достоту нагадують ті, що у людей називаються танцювальними. Дослідник виявив, що ритм бджолиного танцю залежить від відстані, яка відділяє вулик від використаного джерела меду. Чим ближче медонос, тим збудженіша комаха, тим прудкіший її танок. У певному зв'язку з місцезнаходженням медоносу перебуває також і «хореографія». Малюнок танцю нагадує цифру 8, вісь цієї вісімки знаходиться під уявним кутом до вертикальної площини, при чому кут цей утворюється двома, так би мовити, уявними лініями, які спрямовані – одна на сонце, друга – на місцезнаходження медоноса. «Намилувавшись» видовищем бджолиного «фуете», подруги «балерини» тут же злітають в небо і... непомильно прямують до медоноса!..

мистецтва організації громадської думки – «зв'язки з громадськістю», або «паблік рілейшенз»...

Коли ж ми, нарешті, візьмемо до керівництва докір-побажання: щоб ми «училися так як треба...»?

Література:

1. Васильев Л. Л. Таинственные явления человеческой психики. – Москва, 1963. 2. Глушков В. М. О возможных особенностях физических полей биосистем // Кибернетика. – 1981. – № 3. – С. 105–106. 3. Кажинский Б. Б. Биологическая радиосвязь? – Режим доступа: <http://www.readall.ru>. 4. Кант И. Критика способности суждения / Иммануил Кант. – Москва, 1936.

Фільмографія:

1. Бунюель Луїс «Пілігрим», «Вірідіана», «Скромна чарівність буржуазії».
2. Бергман Ингмар «Усмішки літньої ночі», «Джерело», «Персона», «Мовчання», «Сунична галявина», «Сьома печать».
3. Фелліні Федеріко «Солодке життя», «Амаркорд», «Репетиція оркестру», «8 1/2».
4. Тарковський Андрій «Солярис», «Іванове дитинство», «Дзеркало».
5. Денисенко В. Т. «Важкий колос».
6. Ілленко Ю. «Ніч на Івана Купала».
7. Меньшов В. «Москва слезам не верит».

УДК 792:808.55"17/18"(477)

*Бурлуцький Андрій Володимирович,
кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет культури і мистецтв*

СЦЕНІЧНЕ МОВЛЕННЯ ПЕРІОДУ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

У статті висвітлено специфіку сценічного мовлення періоду професіоналізації українського театру, який охоплює кінець XVIII – XIX ст. Проаналізовані особливості сценічного мовлення в кріпацькому, аматорському, антрепризному та музично-драматичному театрах. Наголошено на формуванні в означений період підвалин українського професійного театру, що зумовило подальший злет сценічного мовлення.

Ключові слова: професіоналізація українського театру, сценічне мовлення, кріпацький театр, аматорський театр, антрепризний театр, музично-драматичний театр.

В статье освещена специфика сценической речи периода профессионализации украинского театра, который охватывает конец XVIII – XIX вв. Проанализированы особенности сценической речи в крепостном, любительском, антрепризном и музыкально-драматическом театрах. Отмечено формирование в обозначенный период основ украинского профессионального театра, что обусловило дальнейший взлет сценической речи.

Ключевые слова: профессионализация украинского театра, сценическая речь, крепостной театр, любительский театр, антрепризный театр, музыкально-драматический театр.

This article deals with the specifics of elocution period of professionalisation of the Ukrainian theater, which covers the end of the XVIII - XIX centuries. The features of scenic speech in the serf, amateur, antrepriza, music and drama theaters. Out formation within the reporting period, the foundations of the Ukrainian professional theater, which resulted in a further rise of stage speech.

Key words: professionalisation of the Ukrainian theatre, scenic speech, the serf theatre, the amateur theatre, the antrepriza theatre, the music and drama theatre.

Сценічне мовлення як мистецький феномен в своїй основі спирається на художню образність. Отже, сценічне мовлення як соціокультурне явище є невід'ємною складовою системи художньої культури. У цьому контексті виявлення специфіки українського сценічного мовлення сприятиме пошуку оптимальних шляхів подальшого розвитку не тільки певних різновидів мистецтва, а й подоланню кризи культури мовлення в суспільстві сучасної України, що й зумовлює актуальність зазначеної проблеми. Утім, у сучасній вітчизняній науковій думці практично немає досліджень, в яких би детально простежувалася еволюція українського сценічного мовлення.

Допрофесійними періодами функціонування театральних форм можна вважати епоху первісної язичницької обрядовості (з I тис. до н. е.), коли елементи театральності вперше почали відокремлюватися від побуту східнослов'янських племен; добу Київської Русі (друга половина IX – XII ст.), коли функціонували скомороший та княжий театри; період середньовіччя (XII–XVI ст.) з літургійним театром та епоху українського бароко (XVII–XVIII ст.), коли відбулося остаточне формування підвалин генези українського національного театального мистецтва, а відтак і парадигм сценічного мовлення.

Кінець XVIII – XIX ст. характеризується соціальними зрушеннями, такими, як закріпачення українських земель, формування інфраструктури міст та будова постійних театральних приміщень тощо. Цей етап знаменує собою професіоналізацію українського театру. На тлі соціальних перетворень сценічне мовлення розвивалося в таких різновидах, як кріпацький, аматорський, антрепренерський театри. В означений час формувалися підвалини українського професійного театру, що зумовило подальший злет сценічного мовлення.

Отже, мета даної публікації полягає у визначенні специфіки сценічного мовлення в добу професіоналізації українського театру (кінець XVIII – XIX ст.).

Питання про час професіоналізації українського театру, на думку багатьох дослідників, і досі остаточно не з'ясоване. Значна частина театрознавців вважає першим професійним українським театральним колективом труп, засновану М. Кропивницьким у 1882 р., на підставі того факту, що саме в ній вистави гралися суто українською мовою [6, 11]. Тобто, концептом професійності театру в них слугує насамперед мовне питання. На нашу думку, погляд на природу національного театального процесу має бути глибшим і враховувати не тільки мовний фактор (безсумнівно, важливий і необхідний), і й інші – культурологічні, етнічні, соціальні, територіальні тощо. Так, соціокультурна ситуація, що склалася на етнічній території України наприкінці XVIII – початку XIX ст., зумовила певний синтез із Росією та подекуди з Польщею, тому розглядати стан театальної справи тих часів неможливо у відриві від означеної специфіки. Зокрема, не можна однозначно віднести до українського або російського театру творчість актора М. Щепкіна, драматурга М. Гоголя та інших митців.

Ми вважаємо, що істину можливо знайти лише на стику думок, факторів, наук. Тобто, перевага не віддається жодному факторові окремо, а вони поєднуються між собою відношенням диз'юнкції, причому для твердження про професійний театр достатньо відповідності одному будь-якому фактору. Отже, професійним українським театром ми вважатимемо той театр, для якого характерні один чи кілька з наступних факторів: наявність авторської драматургії, створеної не органічно-стихійно, а спеціально й професійно (репертуарні п'єси, написані українською мовою або на основі української тематики); зайнятість у виставах артистів-українців за походженням та/або вихованих на місцевому ґрунті й ознайомих з мовою і звичаями народу; вистави, зіграні на території України (крім театрів національних меншин та гастрольних труп з інших країн).

Однією зі сфер функціонування професійного українського театру в означений період була пансько-маєткова культура. Українське панство наслідувало традиції

російського двору, для чого і створювалися кріпацькі театри. У п'єсах, спрямованих на відтворення «придворної» культури, серед акторів домінували принципи «псевдокласицистичної манери гри» [3], яка, як відомо, передбачає суворе дотримання твердих канонів виконання.

Згодом такі театри набували салонного характеру, що поступово змінило специфіку вистав на фольклорно-українську. Часто акторами виступали не тільки кріпаки, а й господарі та їх гості. Репертуар українських кріпацьких театрів був досить різноманітний: водевілі, комедії, інтермедії, наслідки шкільних релігійних драм (останні згодом практично зникли). Для сценічного мовлення в українському кріпацькому театрі були характерні: а) функціонування в межах «тришарового» репертуару, який поділявся на український, російський та перекладену драматургію; б) розмежування стилю виконання на псевдокласицистичний та фольклорно-український; в) значна кореляція сценічного виконання та особистісного фактору.

Український кріпацький театр проіснував близько ста років – приблизно до 1830-х – 1840-х рр., і фактично став найстаршою ланкою вітчизняних світських дійств, а також способом трансформації культурного феномену міста, поступово перетворюючись з інтимно-родинного явища на явище міської культури, проте таке, що зберегло в своїй основі фольклорні культурні елементи. Це активно вплинуло на формування національного професійного театру, а також дало початок приватній антрепризі. Саме український кріпацький театр став підґрунтям нової епохи українського театру, а відтак і нової парадигми сценічного мовлення.

Під терміном «аматорський театр» ми розуміємо угруповання, що створювалися на основі добровільної співпраці зацікавлених осіб, які не отримали спеціальної освіти і для яких театральна справа не була основною професією. Здебільшого аматорські театральні вистави гралися по містах і маєтках, їх «режисерами» були домашні вчителі, гувернери, вчителі навчальних закладів, а «акторами» – молоді чиновники, канцеляристи, студенти, члени родин, яких просто цікавила театральна справа або які відвідали театральні вистави у столиці або великих містах і забажали створити у себе свій, «партикулярний» [7, 109] театр. Жіночі ролі в таких театрах в основному виконували юнаки.

Репертуар аматорських театрів складала спочатку перероблені п'єси зі здобутку шкільного театру, сатиричні комедії, інсценування лицарських романів, пізніше – твори російського класицизму (О. Сумароков, Я. Княжнін, М. Херасков, М. Верьовкін, Д. Фонвізін та ін.), а з другої чверті XIX ст. додалася й українська класика (твори І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя тощо). Оскільки аматорський театр багато в чому виріс з традицій шкільного театру, «режисери» майстерно продовжували застосовувати його дидактичну функцію – викладачі навчальних закладів використовували сценічне мистецтво як один з найвпливовіших засобів засвоєння певних настанов. Для цієї мети добирався і спеціально створювався відповідний репертуар, включений у тематичні збірники. Так, в 1815 р. удрукарні Харківського університету вийшов перший з відомих тематичних репертуарних збірників для аматорських театрів – «Майская рекреация», який містив твори, що роз'яснювали користь медицини, пропагували щеплення тощо [5, 39]. Такі вистави були розраховані виключно на декламаційне виконання.

Для сценічного мовлення аматорського театру другої половини XVIII – першої половини XIX ст. було характерним: а) функціонування в межах кількамовного репертуару, б) прагнення до використання українського мовлення, в) наявність спеціального декламаційного репертуару.

Серед численних колективів аматорів театрального мистецтва другої половини XIX ст. прискіпливої уваги заслуговує творчість Бобринецького та Єлисаветградського аматорських театрів, адже саме там почали свій творчий шлях корифеї української сцени – М. Кропивницький та родина Тобілевичів (І. Карпенко-Карий, М. Садовський, П. Саксаганський, М. Садовська-Білотті); вперше на Україні були поставлені «Назар Стодоля» Т. Шевченка й опера С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм».

Визначною є діяльність аматорського театру М. Бабича в Сумах. Особливо значимим є те, що крім звичайного, традиційного репертуару, Бабич ставив на сцені власні п'єси, де змальовував життя українського купецтва (проте, російською мовою). Деякі з цих п'єс не просто пройшли цензуру, а навіть були надруковані: «Гусар, или Интересная новость – трагедия или малорусская комедия», «Не рассмотрел, с кем перевернулся – малорусская комедия», «Чумак, или Бойкая дивчина – малорусская комедия» [5, 70–71].

Аматорські театральні колективи, які дали українській сцені багато професійних митців, часто створювалися при навчальних закладах. Так, організаторами студентського театру Київського університету була група студентів на чолі з М. Старицьким, М. Лисенком, П. Чубинським. Жіночі ролі виконували учасниці домашніх аматорських вистав та члени родин ентузіастів (дружини, сестри тощо). Знаменним є те, що одним із завдань, яке поставив перед собою цей театр, було «працювати над культурою мови» [5, 54]. В домашній виставі, створеній учасниками цього колективу, вперше в історії українського театру на сцені була втілена п'єса В. Шекспіра «Гамлет» у перекладі М. Старицького українською мовою.

Особливим ставленням до українського сценічного мовлення відрізнявся аматорський колектив з Чернігова «Товариство, кохаюче рідну мову». Засновником театру був байкар Л. Глібов, до складу колективу входив майбутній наставник Заньковецької П. Вербицький, український історик О. Лазаревський, П. Маркович зі своєю дружиною М. Вілінською (майбутньою письменницею Марко Вовчок). Це утворення відзначилося тим, що вперше в історії українського театру надрукувало афішу українською мовою – до вистави музично оновленої «Наталки-Полтавки» І. Котляревського [7, 60].

Для сценічного мовлення в українському аматорському театрі другої половини XIX ст. характерне: а) зростання впливу української мови на сцені, б) ретельне стеження режисерів за чистотою мовлення, в) збільшення українського репертуару (класичні та авторські п'єси), г) українізація театральної сфери (перші афіша та переклад класичного твору українською мовою, постановка твору Т. Шевченка тощо), д) поступове створення сценічної, в тому числі й мовної театральної «школи».

Творчі здобутки аматорського театру стали, по-перше, родючим ґрунтом для українського професійного, зокрема антрепризного театру, а по-друге, школою виховання майстерності українського аматорського театру майбутніх епох.

Межа XVIII–XIX ст. – «визначальний етап у формуванні українського професійного антрепризного театру і час закладення основ класичної української драматургії» [6, 11]. Ця епоха стала закономірним наслідком фази кріпацького театру на Україні, де започаткована відповідна театральна освіта, закріпилися способи облаштування театральних приміщень, виробилися і основні компоненти акторської професії – отже, театр остаточно стає явищем професійної, а не стихійно-народної культури.

У той період театральне мистецтво відіграє значну роль в культурному житті країни. По містах України будуються постійні театри, які стають осередками театральної культури. У сценічному мовленні українського театру цієї доби наявні дві тенденції. Перша спиралася на сценічні канони класицистичної школи акторського виконання, які ґрунтувалися на європейських традиціях, що культивувалися французькими, німецькими, польськими труппами, а через них були запозичені й столичними акторами. Канони сценічного мовлення за цим способом виконання влучно описані актором-реформатором М. Щепкіним: «...гра складалася із вкрай спотвореної декламації, слова вимовлялися якомога голосніше і майже кожне слово супроводжувалося жестами» [7, 114]. Він також згадує про надмірну пристрасність мовлення в любовних ролях: особливо емоційно навантажені слова, такі, як «кохання», «ревності», «пристрась», «зрада» тощо мали вигукуватися акторами щосили, без внутрішнього виправдання сценічного крику. Наприкінці монологів акторами заведено було підносити руку і з цим жестом залишати сцену. Спотворювалося також спрямування мовлення: так, заради виграшної репліки актор міг покинути партнера і, вийшовши на авансцену, звертатися вже не до дійової особи, а просто до публіки, знову ж ніяк це внутрішньо не виправдовуючи. Характерними для сценічного мистецтва того часу, що належало до даної тенденції, а відтак і для особливостей сценічного мовлення, був розподіл на акторські «профілі гри» [7, 70] – амплуа: інженю, субретка, гранд-дама, комік, трагик тощо. Кожному амплуа належала не тільки відповідна, суворо закріплена манера гри, а і специфічні особливості сценічного мовлення. Так, наприклад, трагик обов'язково мав виголошувати репліки з пафосною інтонацією, гучним, низьким голосом.

Ця тенденція поступово була витіснена реалістичною манерою гри (і відповідного мовлення), що ґрунтується на так званій «щепкінській реформі». Саме щепкінська реформа лежить в основі другої тенденції акторської гри і сценічного мовлення того часу, яка пішла від мистецтва народних лицедіїв, манери виконання інтермедій та побутових народних драм. На принципах щепкінська реформа сценічного мистецтва згодом буде ґрунтуватися славнозвісна система Станіславського – школа театру переживання. Щодо сценічного мовлення, то протиставлення відбувалося насамперед між штучною, наспівною, раз і назавжди завченою класицистичною декламацією та простотою і життєвістю сценічного мовлення реалістичного актора, в якого слова його ролі «співає серце» [8, 237].

Д. Антонович зазначав, що театральні труппи «були здебільшого польсько-московсько-українські» [2, 57], а в один вечір могли грати польську, російську та українську п'єси. Слід зазначити, що в ті роки російська драматургія робила перші спроби висвітлення на сцені життя українського народу. Так, князь Шаховський написав російською мовою водевіль «Актер у себе на родині», присвячений акторові

Шумському, який був родом з України. Також Шаховський переробив один з французьких водевілів на п'єсу «Украинская невеста» (теж російською мовою). Він же створив водевіль, який був найбільш популярним в репертуарі тогочасних театрів «Козак-стихотворець». У прагненні відтворити український колорит на сцені Шаховський намагався написати водевіль українською мовою, хоча сам її не знав. Тому п'єса виявилася написаною «плутаним, каліченим жаргоном» [2, 58].

Обурений вищезгаданою п'єсою Шаховського «Козак-стихотворець», І. Котляревський, який на початку ХІХ ст. працював у полтавському театрі, створив «прабабку української драматургії» [6, 12] – п'єсу «Наталка-Полтавка», а трохи згодом і «Москаля-чарівника». Саме з полтавської сцени вони побачили світ вперше.

Саме в цьому театрі остаточно сформувалися творчі принципи М. Щепкіна, якого з директором театру І. Котляревським пов'язувала міцна дружба й спільні погляди на мистецтво. Слід зауважити, що, як зазначають деякі дослідники творчості М. Щепкіна, його мовлення було в першу чергу українське: «Ніколи Щепкін не міг подужати московської вимови... остільки, що ані московське г, ані московське акання, ані особливе московське ф у нього не вимовлялися, і в типових московських ролях Щепкін замість ф вимовляв щось подібне до хв» [2, 74–75]. Натомість відомий діяч української культури М. Максимович не раз підкреслював, як «чудово звучить у вустах Щепкіна українська мова» [4, 46]. С. Аксаков писав: «Щепкін переніс на російську сцену справжню малоросійську народність, з усім її гумором і комізмом. До нього ми бачили в театрі тільки грубі фарси, карикатури на співоchu, поетичну Малоросію» [1, 572].

Під феноменом українського музично-драматичного театру ми розуміємо театральні вистави кінця ХVІІІ – першої половини ХІХ ст., близькі, з одного боку, до водевілю (тим, що обов'язково містили танці та спів), а з іншого, до фольклорного театру (передачею національного побуту, мови, типових характерів). Найяскравішими прикладами таких вистав стали класичні «малоросійські опери» І. Котляревського «Наталка-Полтавка» і «Москаль-чарівник», Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці» тощо. Для виконання ролей в цих п'єсах актори повинні були володіти не лише драматичним талантом, а й неодмінно мати вокальні дані, які в рецензіях оцінювалися чи не в першу голову. Наприклад, у відгуку на гру першої виконавиці ролі Наталки актриси І. Пряженківської харківський рецензент писав: «Співає вона добре, голос у неї приємний» [7, 85]. М. Щепкін в ролі Макогоненка в «Наталці-Полтавці» «приспівуючи, танцює на сцені» [7, 87].

Український музично-драматичний театр спричинив великий вплив на подальший розвиток українського театру, зокрема сценічного мовлення: підготував ґрунт для розвитку реалістичних традицій сценічного мистецтва. Практично всі працівники українського професійного театру починали свій шлях в п'єсах музично-драматичного репертуару: М. Кропивницький – в ролі Стецька, М. Садовський – в ролі Шельменка тощо. Традиції українського музично-драматичного театру, в тому числі і мовленнєві, продовжувалися в драматургічній творчості М. Старицького, М. Кропивницького та інших корифеїв української сцени.

Отже, характерними ознаками сценічного мовлення в добу професіоналізації українського театру (кінець ХVІІІ – ХІХ ст.) були:

- в кріпацькому театрі: функціонування в межах «тришарового» репертуару, розмежування стилю виконання на псевдокласицистичний та фольклорно-український, значна кореляція сценічного виконання та особистісного фактору;

- в аматорському театрі: функціонування в межах кількамовного репертуару, наявність спеціального декламаційного репертуару, поступове зростання впливу української мови на сцені, ретельне стеження режисерів за чистотою мовлення, українізація театральної сфери, поступове створення сценічної, в тому числі й мовної театральної «школи»;

- в антрепризному театрі: поступовий, але невпинний перехід від декламаційної до реалістичної манери виконання, формування вимог до техніки сценічного мовлення (регулювання гучності голосу, дотримання інтонації при розділових знаках, правильність вимови слів, наголосів, передача соціальної забарвленості мовлення тощо), особистісні характеристики сценічного мовлення в якості засобів створення образу;

- в музично-драматичному театрі: поступове зростання ролі української мови як художнього образного фактору, підвищення її літературного потенціалу, остаточний відхід від «кабацького» бурлеску, органічна єдність музичних, вокальних номерів з образною тканиною п'єси, насиченість мовлення персонажів фольклорними елементами.

Література:

1. Аксаков С. Избранные сочинения / С. Аксаков. – Москва–Ленинград : Искусство, 1949. – 684 с. 2. Антонович Д. Триста років українському театру / Д. Антонович. – Прага : ПНТ, 1925. – 232 с. 3. Веселовська Г. Кріпацький театр в Україні / Г. Веселовська. – Український театр. – 1998. – № 1. – С. 21–23. 4. Дурилін С. Творча єдність / С. Дурилін. – Київ : Державне видання образотворчого мистецтва і муз. літератури, 1957. – 173 с. 5. Казиміров О. Український аматорський театр / О. Казиміров. – Київ : Мистецтво, 1965. – 168 с. 6. Пилипчук Р. Українському професійному театрові – 175 років / Р. Пилипчук. – Український театр. – 1994. – № 1. – С. 11–13. 7. Український драматичний театр: Нариси історії [В 2 т.] / Під ред. М. Рильського. – Т. 1 : Дожовтневий період. – Київ : Наукова думка, 1967. – 518 с. 8. Щепкин М. С. Записки. Письма / М. С. Щепкин. – Москва. : Искусство, 1952. – 682 с.

УДК 791.43.01

*Венгринович Олеся Борисівна,
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв*

«НАУКОВЕ КІНО» ЯК ОСОБЛИВА ГАЛУЗЬ ЕКРАННОГО МИСТЕЦТВА

У статті досліджується поняття «наукове кіно», початки формування та становлення галузі наукового кіно та його піджанрів.

Ключові слова: наукове кіно, формування кіно, жанри екранного мистецтва, науково-популярне кіно, навчальне кіно, науково-дослідне кіно.

В статье исследуется понятие «научное кино», начало формирования и становления области научного кино и его поджанров.

Ключевые слова: научное кино, формирование кино, жанры экранного искусства, научно-популярное кино, учебное кино, научно-исследовательское кино.

The article explores the concept of «scientific cinema», the beginning of the formation and establishment of the field of scientific cinema and his subgenres .

Key words: scientific film, formation film, genres of scientific cinema, popular science films, educational films, research cinema.

Кіномистецтво серед усіх видів мистецтв є наймолодшим. Театральне мистецтво розвивалося більше двох тисячоліть, а кінематограф має менше двох століть. Але за популярністю кіно є наймасовішим і найзатребуванішим із усіх видів мистецтв.

Кінознавство сформувало чималу кількість суджень, гіпотез, понять про кіно, його специфіку та жанровий поділ. Написано чимало наукової та науково-популярної літератури щодо специфіки кіно, виразних засобів його творення.

Теоретичним засадам, зокрема питанням функціонування наукового кіно як окремої галузі, приділено увагу в наукових розвідках таких відомих авторів, як: Н. Баклін, Л. Сухарєбський, А. Калашніков, С. Безклубенко, А. Згуріді, І. Васильков, С. Марченко та ін.

Теоретики кіно Н. Баклін та А. Калашніков у своїй статті про наукове кіно зазначають: «Під науковим кінематографом маються на увазі фільми видового, етнографічного та документально-виробничого змісту».

Кінознавець С. Безклубенко у статті про види та жанри кіно вказує: «...Наукове кіно історично й логічно є своєрідним продовженням і різновидом документального», а в книзі «Відеологія» розглядає кіно документальне і хронікальне окремими і самостійними різновидами, а науково-популярне кіно визначає як окремий жанр «Найпоширенішим, найпопулярнішим жанром за тематичним розподілом тодішнього «розумного» кінематографу (під цією назвою науково-популярне кіно проіснувало десь близько десятиріччя)».

У «Очерках Советского кино» (1976) «наукове кіно сформувалось у роки перших п'ятирічок, з 1941 року майже повністю переключилось на воєнну тематику.

Організаційним рубежом, який визначив початок воєнно-навчального кіно, є 1944 рік – рік створення Держвоєнкіно, яке мало займатись систематичним створенням воєнних чи, як їх пізніше почали називати оборонних фільмів...» [16]. Також у третьому розділі автори вказують, що до наукових також відносились воєнно-медичні фільми. «У ці роки з'явилися і науково-популярні фільми...» [16].

У науково-пізнавальній праці кінознавця О. Барахаєва «Документальний та науково-популярний фільм» у розділі «Про навчальні та наукові фільми» формулювання поняття наукового кіно немає, але описана його функція: «...Кінострічку, одержану під час знімання наукового експерименту, вчені часто використовують у своїх лекціях, доповідях як доказ, як наочний аргумент. Така головна функція наукового фільму...» [1].

Попри те, що надруковано чимало літератури про наукове кіно в Україні, чіткої відповіді на питання «Що таке наукове кіно – окрема галузь чи жанр документального?» немає. Цим зумовлюється актуальність теми наукового дослідження. Мета написання даної – статті: з'ясування змісту поняття «наукове кіно», формування та становлення галузі наукового кіно і його жанрів.

Огляд літератури дає підстави вважати, що теорія жанрів була успадкована з літературознавства. Таку думку в своїх наукових працях висловлює літературознавець Ю. Тинянов. Зокрема ставить питання «1) про зв'язок сюжету зі стилем кіно, 2) про те, що жанри визначаються відношенням сюжету до фабули, жанрів, які виникли в словесному (і театральному) мистецтві, часто переносяться в кіно...» [18].

Кінознавці Н. Капельгородська та Є. Глущенко також пишуть про жанровий поділ у своїй публікації про утвердження кіно, як мистецтва: «...У радянському кіномистецтві з'явилися свої жанри, побудовані на обов'язковому протистоянні переможних сил революції і класових суперників: агітхроніка, кіноплакати, агітфільми і т. ін. Вони або висловлювали якийсь політичний заклик або роз'яснювали повну політичну акцію чи подію...» [11].

Аналіз статей журналу «Радянське кіно» дозволяє зауважити, що основні виразні засоби агітаційного та пропагандистського кінематографу тісно переплітаються з виразними засобами наукового кіно та його видів. Не виключено, що вони стали основою для формування таких піджанрів наукового кіно як науково-дослідницьке та науково-популярне.

Книгу Л. М. Сухаребського «Наукове кіно» було видано в Москві у 1926 році. Видавалась ця книга в Москві у 1926 році. Основним змістом дослідження є формування наукового кіно як інструмента пропаганди. Як вказано у передмові брошури, вивчення наукового кіно в ній – прагнення «направити громадську увагу на доволі серйозне питання – широке використання науково-навчального фільму як засобу в навчально-науковій і політико-просвітницькій роботі [17].

Автор передмови брошури аналізує ряд проблем у кінематографі того періоду, вказуючи на малу кількість успішних фільмів, відсутність єдиного плану, недостатню та вибіркочку зацікавленість кінопрацівників у створенні продукту та брак достойного керівництва у кіновиробництві того часу.

«Якщо заново організованому Товариству «Наукове кіно» вдасться рушити з мертвого місця питання про використання в масовому масштабі наукового кіно, то воно виконає велику громадську задачу» [17].

У підпункті «Кінематографічне оформлення наукового матеріалу», аналізуючи роботу з навчальним матеріалом, автор розповідає про піджанри наукового кіно. Він стверджує, що для створення навчального та науково-популярного кіно є різні шляхи. Наступні підпункти описують фільми які стосуються понять «навчальна стрічка», «науково-популярна стрічка», їхні функції та форми презентації через кінолекції.

В окремому розділі Л. Сухаребський розглядає наукове кіно в СРСР, де здійснює огляд роботи «Культоб'єднання», методи роботи з кінострічкою. Саме в цьому розділі автор характеризує організацію науково-дослідницького кіно.

У розділі «Організація виробництва» науковому кіно прогнозується відокремлення від художнього: «Існуючі кіноорганізації створюють переважно, так звану «художню» картину. Науковою вони займаються «між іншим», як чимсь другорядним...

Наукове кіно в цілях найкращого свого розвитку, повинно диференціювати від всього іншого кіновиробництва».

Процес розвитку наукового кіно та його видів розглядається в працях В. Ждан «Питання майстерності в науково-популярному кінематографі», О. Згуріди та І. Василькова «Наукове кіно в ССРСР» (2 вид.) та «Мистецтво кіно-популяризації», Б. Альтшулер, М. Нечаєва «Розвиток радянського науково-популярного кіно» у дослідженні «Нариси історії радянського кіно», І. Корнієнко «Півстоліття українського радянського кіно», І. Карєва «Людина науки на екрані», С. Марченко «Історико-пізнавальне кіно як феномен незалежної України».

У монографії І. Карєвої на тему «Людина науки на екрані» у автора також не прослідковується чіткого жанрово-видового поділу в науковому кіно. Вона зазначає: «Видова специфіка наукового кінематографа визначається одним з найважливіших системних факторів – метою. В умовах соціального та науково-технічного прогресу науковий кінематограф, включаючи фільми про вчених, здійснює надзвичайно важливу мету, суть якої, за висловом В. Леніна, полягає в тому, «щоб наука не залишилася мертвою буквою або модною фразою... щоб наука справді входила в плоть і кров...». Саме мета визначає предметний зміст, жанрово – стильові особливості науково-популярних фільмів про вчених» [12].

Дослідженням природи наукового кіно займався радянський теоретик кіно І. Васильков. Більша частина його публікацій присвячена природі та засобам творення науково-популярного кіно. Це дослідження: «Ідея і тема в науково-популярному сценарії і фільмі» (1967), «Екран і наука» (1967), «Про зміст і форму в науково-популярному сценарії і фільмі» (1973), «Науково-популярне кіно» (зб. статей 1954–1964 рр.), «Науково-популярне кіно» (1977), «Радянське науково-популярне кіно. Етапи розвитку» (1979), «Мистецтво кінопопуляризації: Нариси теорії науково-популярного кіно» (1982), «Екран, наука, життя» (1983), «Кіно і наука: Науково-популярне кіно» (1984), «Мистецтво кіно-популяризації: Еволюція, генезис нових форм» (1985), а також кілька надрукованих статей, аналізи окремих популярних науково-популярним фільмів («Куба. Гаїті. Ямайка. Пуерто-Ріко», «Подорож у країну нектару», «З кіноапаратом у світі комах», «Сонячний камінь», «Тасмниця двох сфінксів», «Тасмниця підземної чаші» та ін.).

У своїй монографії «Мистецтво кіно-популяризації» І. Васильков порівнює різноманітні аспекти зв'язку науки та кіномистецтва, предмет і функції різних видів

наукового кіно: науково-дослідницького, навчального, науково-виробничого, науково-популярного. Усі порівняння та співвідношення жанрів підкріплені конкретними та переконливими прикладами з творчої практики.

Автор вивчає жанрове різноманіття наукового кіно і пропонує нову та більш повну типологію наукового кіно. У своїй праці він типологізує наукове кіно на такі типи: науково-популярне, науково-публіцистичне, науково-художнє.

У вступі до монографії І. Васильков вказує: « На початку 30-х років ще молоде радянське наукове кіно, яке користувалося постійною та щирою підтримкою Комуністичної партії, Радянського уряду, отримує власну виробничу базу – кіностудії в Москві, Ленінграді, Новосибірську, а дещо пізніше в Києві – і виділяється в самостійну галузь радянського кінематографа» [6].

Щоденна практика творення наукового кіно в радянський період супроводжувалася науковим осмисленням, в якому формувалися предмет і завдання наукового кіно. Ці процеси відстежуються у наукових доробках Е. Багірова, В. Єгорова, Н. Вольман, І. Сепман, І. Василькова та О. Згуріди.

Цінним є творчий здобуток кінорежисера та сценариста О. Згуріди. Ряд науково-популярних картин якого були удостоєнні міжнародних премій («В пісках Середньої Азії» (1943), «Лісова билина» (1950), «В льодах океану» (1953), «В Тихому океані» (1957), «Стежкою джунглів» (1959), «Дорогою предків» (1962), «Зачаровані острови» (1965), «Лісова симфонія» (1967), «Чорна гора» (1971) та ін.). [2]

Різке зниження кількості досліджень спостерігається з початку ХХ століття, коли різко змінилося ставлення держави до науки, освіти та статусу вченого. Також відбулося значне збідніння контенту наукового кіно.

Нині немає фахового кінознавчого видання, в якому процес становлення наукового кіно та його піджанрів в Україні мав би належне висвітлення. Якщо здійснити огляд академічних видань у цій сфері, то їх багато: «Українське кіно: начерк історії» С. Безклубенка, збірка статей «Кіно часів своєї юності» Л. Брюховецької, «Кіномистецтво України в біографіях» Н. Капельгородської та О. Синька та ін., «З минулого кіно в Україні» Г. В. Журова, «Історія українського кіномистецтва» В. Ілляшенка, «Історія українського кіно» Б. Береста та «Історія Українського кіно» Л. Госейка.

Основним академічним виданням призначення якого бути орієнтиром для кінознавців є колективна монографія «Історія українського радянського кіно», третій том якої досі не видано. Працю написано в першій половині 1980-х років співробітниками Інституту мистецтвознавства фольклористики та етнографії НАН України. Це видання у свій час формувало бачення про етапи становлення та розвитку вітчизняного кіномистецтва.

Вагомими є додаткові літературні першоджерела, які описують процеси мистецьких пошуків, експериментаторських досліджень, зародження течій, концепцій та основні суперечки в середовищі кіномистецтва, а також відображають реакцію аудиторії на створені кінострічки.

У вітчизняному кінематографі періоду 1920-х–1930-х роках цю функцію виконували часописи «Екран» (заснований у 1923 році), «Кіно» (1926–1933) та «Радянське кіно» (1935–1938).

Дотепер окремі видання не збережені. Зокрема, часопис «Екран» з 39 номерів (про існування яких відомо) у доступі можна знайти три випуски. Журнал «Екран» був одним з найперших видань, які друкувалися органами ВУФКУ (Всеукраїнське фото кіноуправління) і висвітлювало питання розвитку радянського кінематографу та новини іноземного кіновиробництва. Але через брак коштів і власних фільмів, цей журнал, як і його попередник «Фото-Кіно», проіснував недовго і з 1926 року був змінений на журнал «Кіно».

Журнал «Кіно» було засновано у 1925 році при тому ж ВУФКУ, і в 1926 році змінив видання «Екран». Журнал розміщав статті про кіно за межами України: Франції, США, Німеччини, Чехословаччини. Видання мало кореспондентів у всіх вищезгаданих країнах, до кола авторів, окрім журналістів, режисерів, акторів, письменників, також входили працівники виробничої та адміністративної сфер.

Науково-технічна революція значно розширила соціальну базу кінопопуляризації.

Аналізуючи наукову та науково-популярну літературу про наукове кіно, можна зробити висновок: у літературі з кіномистецтва виникають суперечності та неточності відносно визначення самого поняття «наукове кіно». Тому поняття природи наукового кіно продовжує залишатися неусталеним. Так само приблизно висвітлено процес зародження та розвитку жанрів наукового кіно: кінознавці та кінорежисери по-різному класифікують наукове кіно. Спостерігається явна неточність щодо жанрів наукового кіно, які також, згадуються у дослідженнях кінознавців як типи або види наукового кіно.

Недостатня вивченість питання теоретичних засад галузі наукового кіно викликає і більш значні недоліки у практичному застосуванні знань, враховуючи те, що кожен жанр має свої стилістичні особливості, прийоми творення та функції. Таким чином, аналіз літератури показує що поняття «наукове кіно» потребує уточнення, а галузь наукового кіно – систематизації та детального вивчення.

У рамках отриманих результатів перспективи подальшого дослідження вбачаємо в детальному вивченні наукових робіт, монографій та брошур на предмет класифікації, типологізації та жанрового поділу в галузі наукового кіно на прикладі наукових досліджень, нарисів теорії кіно, питань змісту, форми та драматургії наукового кіно.

Література:

1. Барахаєв О. І. Документальний та науково-популярний фільм / О. І. Барахаєв. – Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. – 43 с.
2. Безклубенко С. Д. Українське кіно. Начерк історії. / С. Д. Безклубенко. – Київ : Альтерпрес, 2004. – 192 с.
3. Безклубенко С. Д. Як робиться фільм (Види і жанри) / С. Д. Безклубенко // 36. наук. пр. Питання культурології. – К. : Видав. центр КНУКіМ. – 2007. – С. 160.
4. Бергман Л. Кино на Украине / Л. Бергман // Экран. – 1923. – С. 5.
5. Болтянский Г. М. Ленин и кино / Г. М. Болтянский. – Москва, Ленинград, 1925. – С.19.
6. Васильков И. Искусство кино-популяризации : очерки теории научно-популярного кино / И. Васильков. – Москва : Искусство, 1982. – 348 с.
7. Госейко Л. Історія українського кінематографу 1896-1995 [Пер. з фр. С. Довганюк, Л. Госейко ; Відп. ред., передм. В. Войтенко]. – Київ : Kino-Kolo, 2005. – 461 с.
8. История советского кино 1917–1967 : в 4. Т.2. / [Ред. коллегия: Х. Абул-Касымова и др.] ; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – Москва, Искусство,

1973. – 512 с. **9.** *История советского кино 1917–1931 / сост. : Х. Абул Касымова, Я. Айзенберг, А. Ахроров, Л. Белова и др. – Москва, 1969. – Т. 1. – С. 164–166.* **10.** *Історія українського радянського кіно : в 3 т. Т.1. / [АН УРСР, Ін-т. мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського] ; голов. редкол. : Т. В. Левчук [та ін.]. – Київ : Наукова думка, 1986 – С. 510.* **11.** *Капельгородська Н., Глущенко Є. Художні постулати новонародженої музи. Утвердження кіно як мистецтва / Н. Капельгорська, Є. Глущенко // Начерки далекої історії. – Київ, 2005. – С.148–158.* **12.** *Карєва І. О. Людина науки на екрані : моногр. / І. О. Карєва. – Київ : Наукова думка, 1986. – 97 с.* **13.** *Лебедев Н. А. Внимание: кинематограф! О кино и киноведении : статьи, исследования, выступления / Лебедев Н. А. ; Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. – Москва, 1974. – 438 с.* **14.** *Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918 – 1934 годы. 2-е перераб., доп. изд. / Н. А. Лебедев. – Москва : Искусство, 1965. – 373 с.* **15.** *Невский З. Кино на переломе /З. Невский // Экран. – 1923. – С.5.* **16.** *Очерки советского кино: 1917–1967 : В 3 т. / Под ред. Ю. С. Калашикова [и др.] ; Акад. наук СССР ; ин-т истории искусств. – Москва : Искусство, 1956–1961. – 778 с.* **17.** *Сухаревский Л. М. Научное кино / Л. М. Сухаревский ; предисл. О. Д. Каменева. – Москва : Кинопечать, 1926. – 58 с.* **18.** *Тинянов Ю. Н. Поэтика. Історія літератури. Кіно / Ю. Н. Тинянов. – Москва : НАУКА, 1977. – 344 с.* **19.** *Шуб О. Українська кіно-промисловість / О. Шуб // Кіно. 1927. – №18 (30) – С. 20–21.*

УДК 7. 071.1:141.338

*Вежбовська Ліліана Романівна,
кандидат мистецтвознавства
Київського національного університету культури і мистецтв*

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦЬКОГО СИНКРЕТИЗМУ ЮХИМА МИХАЙЛОВА

У статті досліджується проблематика творчості художника-символіста Юхима Михайліва. Його мистецтво, побудоване за законами музики, найчастіше тлумачать образно й метафорично. Тоді як сам художник неодноразово вказував на синтез у своєму мистецтві як щось цілком конкретне. Тому завдання даної статті – через дослідження художніх засобів виявити особливості мистецького синкретизму Юхима Михайліва.

Ключові слова: Михайлів, Чюрльоніс, синтез мистецтв, синкретизм, «омузикалений живопис», синестезія, живописний мотив, живописний динамізм, антропософія.

В статье исследуется проблема творчества украинского художника-символиста Ю.Михайлова. Его искусство, построенное на музыкальных принципах, чаще всего интерпретируют образно и метафорически. В то время, как сам художник неоднократно акцентировал именно синтез в своём искусстве как нечто конкретное. Поэтому задание нашей статьи – через исследование художественных средств найти особенности творческого синкретизма Ю. Михайлова.

Ключевые слова: Михайлов, Чюрльонис, синтез искусств, синкретизм, синестезия, «омузыкаленное искусство», синестезия, живописный мотив, живописный динамизм, антропософия.

The article investigates problematics of the symbolist artist Yefim Mikhailov. His art, which is constructed according to the laws of music, is often explained in the figurative and metaphorical way. While the artist himself has repeatedly pointed out that the synthesis in his art is something quite concrete. Therefore, the task of this article is to identify the particular artistic syncretism of Yefim Mikhailov by studying artistic techniques.

Key words: Mychayliv, Ciurlionis, synthesis of arts, syncretism, musical painting, synesthesia, painting motive, painterly dynamism, anthroposophy.

«Омузикалений живопис» Юхима Михайліва на сьогодні вважається аксіомою. Але проблема творчості художника в сучасному мистецтвознавстві детально не розглядалася; не було розв'язано питань, що стосуються самої суті тих творчих завдань, які ставив перед собою митець. І саме тому у вітчизняному мистецтвознавстві Юхим Михайлів досі не здобув того визнання, яке по праву йому належить. Тому тема нашого дослідження є актуальною.

Проблема полягає також у тому, що існує певна традиція до творів «символістів» застосовувати передусім сюжетний аналіз, розглядати тлумачення образів у його творі.

Проте такий підхід часто приглушує знайдені художником засоби, уніфікує його творчість і в такий спосіб обмежує подальший розвиток напрямку. Існує також проблема сприйняття «синестезії»: за образ часто сприймається те, що художник взяв за одиницю мови живопису. Наше завдання – через узгодження категорій форми і змісту показати, що вищий синкретизм проявляється через поєднання таких живописних одиниць.

Найкращі спроби проаналізувати музичну природу мистецтва Юхима Михайліва належать його сучасникам – мистецтвознавцям і критикам, які за свої погляди посвідчили життям (як Є. Кузьмін) чи психологічним знищенням (як Г. Майфет). Сучасне ж мистецтвознавство більше зосередилося на символізмі художника, що, безумовно, є значущою його особливістю, але без проникнення в суть музикальності його живопису залишається у площині порівнянь і алегорій.

Звернемо увагу на те, що синтез мистецтв був важливою складовою модернізму і одним із напрямків творчих пошуків. У музиці поєднання з кольором і світлом шукав О. Скрябін, у живописі з музичним звуком – В. Кандинський. У цьому сенсі німецький мислитель тих же «модерних» років О. Шпенглер дійшов цікавих аналогій щодо умовності поділу мистецтв. Він вважав, що незалежно від виду, мистецькі твори між собою споріднені саме в контексті свого історичного часу. Він не міг знайти межі живопису, оскільки для нього мистецтво Рафаеля – це більше пластика, а мистецтво Ватто – уже музика [16, 300].

Потреба синтезу мистецтв виникає ще в композитора Р. Вагнера і саме з ним пов'язують актуалізацію цього питання в мистецтві. Цікаво також те, що ідеї синтезу виникали саме тоді, коли митці відчували потребу висловитися сучасно про духовні речі. Тоді вони неминуче приходили до ідеї синкретизму, у якому в нероздільній єдності перебувають не лише різні види мистецтв, але й релігія і знання.

До подібних ідей дійшов і Юхим Михайлів і, на нашу думку, важливо окреслити кілька подій у його житті, які вплинули на його мистецтво. Перша причина творити «омузикалений» живопис – музична природа самого художника. Юхим Михайлів не писав музику і не грав на скрипці як Чюрльоніс, але добре володів мистецтвом поліфонії: він чудово співав, його запрошували керувати хором і почувався він майстром справи. Не випадкова і його участь у Музичному товаристві ім. Леонтовича, яке тривалий час очолював. Як писав Є. Кузьмін, «той факт, що Ю. С. Михайлів, який ледве вміє взяти на роялі правильно акорд, опинився на чолі музичного товариства, дуже характерний. Він виявляє одну з найістотніших рис його творчості – музичність. Як не треба неодмінно самому вміти малювати, щоб бути художником, художником сприймання, так нема потреби неодмінно бути музикою в загальновизнанім значенні слова, щоб глибоко почувати саму музичну стихію, її мову, її ритми» [7, 49]. Окрім того, художник був наділений особливими здібностями, які в психології називаються «синестезією»: це одночасне сприйняття органами зору і слуху й інакше також називається «музичним баченням» або «кольоровим слухом».

Друга причина «омузикалення» живопису – це враження від посмертної виставки Чюрльоніса у 1916 р. На думку Г. Майфета, вона мала історичне значення у його творчості і сприяла «оформленню тих шукань в галузі «музичного символізму», з якими художник мусів ховатися, коли був у школі» (мається на увазі час навчання в Москві)

[10, 34]. Великий литовець допоміг Ю. Михайліву розв'язати багато питань, які художник ставив перед собою. Але головне – Михайлів почерпнув у нього ту легкість і можливість втрати щільності речей, що дозволило йому створити найкращі свої твори.

Учень Ю. Михайліва М. Дмитренко згадував про те, як розповідаючи учням про Чюрльоніса, Ю. Михайлів пояснював, що природа в його картинах промовляє «музично»: «Ви чуєте її звучання, як твір музичний. Проблеми музики ті самі, що й у малярстві. Мелодія срібна, чи золотиста осінь. Глибокі тіні, як низькі голоси» [18, 69].

І причина третя полягала в оточенні і тих особливих мистецьких пошуках, якими переймалися митці-модерністи. Належність Михайліва до «Нарбутової доби» прояснює це питання: «Ці шукання синтези мистецтв на ґрунті синкретичної природи мистецтва взагалі, що стосується до різних періодів творчості Михайлова, були закладені в основах його особистої творчої індивідуальності. Але підтримані вони були безумовно мистецьким оточенням Михайлова» [13, 57]. Ідеться про загадкове «коло Нарбута», про яке найкращі спогади залишив сам Михайлів. У 1980-х роках мистецтвознавець Неллі Корнієнко опублікувала дивом уцілілі в архівах документи художника. Це були спогади про Георгія Нарбута, у яких ішлося, зокрема, про особливий колектив – «мистецьку родину», яка мала б об'єднати людей різних галузей мистецтва, принципово погоджених між собою. Їх мало бути 9, тому й назва товариства відповідала загадковому «планетарному» числу: «Дев'ять». Окрім Нарбута та Михайліва до складу товариства увійшли молоді поети Павло Тичина та Михайль Семенко, режисер Лесь Курбас, композитор Пилип Козицький та мистецтвознавець Олесь Чайківський (ще два місця були вакантні). «Сходини» гуртка відбувалися по черзі на квартирі то у Михайліва, то у Нарбута протягом 1919 р. Під час денікінської окупації київські митці прагнули протиставити страху і немічності саме силу духу, яка найбільшою мірою відкриває себе в культурі й мистецтві.

З цих спогадів знаємо, що синтез мистецтв був однією із тем зацікавлення митців. Під впливом гуртка троє членів виконали по одному завданню: П. Козицький написав музичні портрети членів у формі окремих прелюдів, Михайль Семенко – поетичні портрети, а Юхим Михайлів написав свою пастельну роботу «Музика зір»: «Я виконав синтезуючу річ, “Музику зір”, пастелею, збудовану на принципах музики, до речі улюблену річ Нарбута» [14, 55].

У цьому об'єднанні, як відомо зі свідчень матері Леся Курбаса, вивчались і Штайнерівські теорії [6, 251–331]. І, власне, тут – важливий момент, який має безпосереднє відношення й до «синтезу мистецтв».

Рудольф Штайнер – австрійсько-німецький філософ-містик, митець і засновник антропософії – був цікавий митцям особливим підходом до «художнього». Він говорив про потребу слідувати тому, що в сучасності має бути «викликано з глибин людства: зближення науки, мистецтва й релігії» [16, 100]. Така думка вже сама по собі неминуче нашттовувала на шлях «синтезу мистецтв».

Особливої ваги Штайнер надавав музичному мистецтву. Він говорив, що нині відбувається певне перетворення музичних потреб і людина прагне глибше проникати в тон: «Якщо буде знайдений шлях у глибини тону, його можна буде розділити у найрізноманітніший спосіб, поєднуючи з сусідніми тонами. Таким чином може виникнути

рухливе музичне життя [16, 57]». Окрім того, Штайнер пов'язував уявлення з мелодією, почуття – з гармонією, волю – з ритмом, цілу людину – з тоновою системою [16, 65].

Інші думки Штайнера стосувалися теорії «гармонії сфер». Посилаючись на Платона й Піфагора, він говорив, що кожна планета має свій звук, залежно від швидкості свого обертання. Їхній рух утворює музику, що є первозданною. В основі музики, за Р. Штайнером, математичні закони – це одна з найточніших наук, і саме духовна, оскільки духовним є її плід [2].

Подібні закони лягли в основу розробленої Р.Штайнером евритмії – мистецтва руху, що поєднувало в собі відчуття музики, слова, кольору, тепло- і світловідчуття. За Р. Штайнером, те, що ми відчуваємо як тривогу чи радість, світло чи порожнечу, все це є своєрідним віддзеркаленням внутрішньої суті твору. Вона може бути зображена саме у рухо-світло-кольоровій гамі.

Розробляючи це мистецтво в системі пластики, Р. Штайнер прийшов також до евритмії кольору. На фоні протилежностей світла і темряви розгортається кольоровий спектр. Розкриття переживається як світлий стан, стиснення – як темний.

Ці особливості можна було перенести і у живопис. Тепер і тут могло активно діяти «невидиме» – у відповідному пластичному жесті міг проявитися певний рух душі. Завдяки цьому створювалася можливість на полотні побачити те, що ми чуємо у співі та мові [8, 74]. Якщо евритмія досягає своєї мети, то у глядача виникає нова форма естетичного переживання: слух, що бачить і бачення, що чує. Це, власне, те, що маємо у пастельних та акварельних творах Ю. Михайліва.

У цьому випадку важливо, що антропософія стала для Ю. Михайліва важливим імпульсом у становленні його творчого методу. Чому? Тому що за точку відліку бралась сама людина і її потреба знайти самого себе як індивідуальність, яка наділена духовною сутністю і саме з духу здатна черпати сили, щоб творчо діяти у світі. Подібний імпульс в антропософії почерпнули й інші митці: український режисер Л. Курбас, російський режисер М. Чехов, німецькі і російські художники В.Кандинський, О. Явленський, П. Клеє, Ф. Маркта німецькі письменники й поети Г. Гессе, А. Штеффен та Х. Моргенштерн, російські А. Бєлий, М. Волошин та К. Бальмонт. Усі ці митці зустрічались безпосередньо зі Штайнером, бували на його лекціях, брали участь у виставах-містеріях у Мюнхені чи у будівництві Гетеануму у Швейцарії. Інші митці захопились антропософськими ідеями через згаданих митців.

Отже, в цьому випадку роль антропософії можна порівняти хіба що з роллю неоплатонізму у епоху Відродження. І як через призму неоплатонічного світогляду можна краще зрозуміти мистецтво Відродження, так і мистецтво модернізму здобуває нові відтінки в контексті антропософії.

У спогадах про Ю. Михайліва є згадки про те, що за принципами музики Михайлів міг «прочитати» живописні чи графічні твори друзів. Метод «музичного» прочитання маємо в описі Нарбутових робіт: «На музичних принципах будує Нарбут ці акварелі, він бере тему «Руїни» і розвиває її поступово в порядку сонатних елементів, від радісної гами весняних сонячних плям *allegro* він переходить до літніх сутінків повільного *andante* і переливних тонів осені, що ритмічно рухається над вітряком. У своїх акварелях кийвської доби Нарбут наскрізь музичний [13, 178]».

У статті про художника Г. Дядченка Ю. Михайлів писав: «Інакше кажучи, треба глянути на твір очима автора, стати співучасником у ньому, відчутти і побачити шляхи творчості, по яких прямував художник. Лише за такої умови твір стане зрозумілим і відкриє свої таємниці [13, 178]».

Отже, прийшов час за цим же методом прочитати самого Ю. Михайліва.

Не лише «Музика зір», а й вся творчість Ю. Михайліва перейнята такою музикою – вона є у нього «творчим компонентом поруч з фарбами і лініями» [14, 55]. Багато з цих омузикалених творів не збереглися і ми знаємо про них лише зі спогадів і листів: «У листі до Тичини від 27.2.1927 р. пише: «Зараз працюю над двома сонатами – «місячною сонатою» і «Зимовою сонатою»... в олівці накреслена «Червона соната» [13, 164].

На прикладі багатьох робіт Ю. Михайліва можна простежити, як оживає орнаментальний або декоративний мотив, який твориться криволінійним малюнком з притаманним йому ритмом, рослинним і квітчастим мотивом, що перетворюються в орнаментальні й ритмічні властивості твору. А головне – у роботах художника виявляється риса, характерна для багатьох представників модерну – свою музикальність роботи розкривають, коли ми їх читаємо через колір. Щодо Ю. Михайліва – це особливо цікаво через те, що він працював у техніці пастелі, яка дає приглушені властивості кольору.

Пастель Михайлів обрав відразу після закінчення навчання – ця техніка була йому справді близька за духом. Працював художник також і аквареллю. На це вже зверталось увагу в мистецтвознавстві, як і на те, що обрані техніки – акварель і пастель, – «уможлилювали перехід реальної форми в напівреальну, перехід матерії в духовний стан, а з цим пов'язаний і символічний підтекст творів» [4, 79]. Відомо, що техніку пастелі особливо любив художник Мікалюс Чюрльоніс. Цілком ймовірно, що й той факт, що Чюрльоніс працював у подібній техніці, ще більше привернув Михайліва до нього. У техніці пастелі іноді працював і близький Михайліву Борисов-Мусатов, який найчастіше використовував її в шкіцах.

Пастель була улюбленою в Ю. Михайлова, оскільки дозволяла проявитися образу через безпосередній дотик до полотна, через розтушування пальцями щойно накладених ліній як своєрідний спосіб перетворення матеріалу. Кольори подібно до струн на музичному інструменті утворювали напівпрозорі поєднання, які, як акорди у музиці, вимагали «розв'язання». І він розв'язував їх новим лінійним чи колірним малюнком – за музичним принципом «контрапункту». Техніка давала можливість одночасно творити образ на полотні і тут же – вибілювати й розчиняти знайдене, позбавляти його зайвої щільності й матеріальності. Саме тому Ю. Михайлів застосовував також пуантилічний живопис, який, знову ж таки, дозволяв уникнути ущільнення. І це феномен особливого синкретизму Юхима Михайліва. Ящик з пастеллю називав своїм роялем, на якому вигравав свої натхненні кольорові сонати.

Перш ніж аналізувати «музичний живопис» Михайлова, звернемося до його робіт, які не викликають асоціацій з музикою і спробуємо прослідкувати особливості його композиції. Натюрморт 1921 р. (акварель, 38x46см) – на перший погляд, звичайний. Бузок у глянцевої вазі на полірованому столі, який виявляє себе в картині півкруглим

зрізом і здається дещо нахиленим до глядача (як посуд під фруктами на полотнах Сезана). Композиція вписана у поперечний овал. Пуантилічний малюнок квітів бузку заспокоюється в більш графічному малюнку листя. Ваза – фактури кольорового скла чи напівдорогоцінного каміння з імітацією природних візерунків матеріалу, але ця імітація підпорядкована орнаментальному відчуттю рівноваги горизонтальних і вертикальних елементів. Так само відблиски на вазі, що майстерно передають фактуру, у цілісній композиції читаються як елементи орнаменту. Глянець вази і столу контрастує із площинним тлом розфарбованої площинним орнаментом стіни приглушеного сіро-синього кольору (який також нагадує Сезана) і золотистої тканини фактури парчі з рослинним візерунком з квітів золотистого кольору (нюансового щодо тканини). Ритмічний малюнок червоних ромбів, лінійно окреслених жовтим. До того ж, дві поверхні тла щодо лінії овального столу перетинаються у зрізі «золотого січення», що стає вагомим засобом гармонізації композиції. І якщо звернути увагу на яйцевидну форму синього кольору біля вази, можна помітити, що вона «римується» із нижньою частиною вази (таким же овальним елементом) – і від неї наш зір нарешті схоплює всю композицію натюрморту в єдності – як строкато розмальовану писанку. А сам бузок раптом стає метаморфозою «розквітлої» крапки, що утворилася з маленького ромба на синьому тлі.

Ще варто додати особливості кольорів: квіти бузку зображені ніжно-рожевим кольором, а гілочка білого бузку врівноважує його насиченість і приводить до рівноваги, розбілення і вивільнення живописної сутності, що також читається як динамічний аспект. З іншого боку, ці занадто рожеві для бузку кольори «гасяться» синім тлом і тому в очах глядача набувають природного кольору. І таким чином, якщо розглядати ці деталі як самостійні, вони раптом перетворюються у головний структурний елемент твору і призводять статичну на перший погляд композицію до динамізму. За допомогою композиції «кольору-ритму», узгодження об'ємних і площинних елементів картини, римування різномасштабних геометричних форм (сплюснутих овалів) художник так врівноважив усі елементи, що глядач через знайдені «рими» інтегрує зображення у нове явище. Але зміни відбуваються не лише в сприйнятті форми, але – й змісту. Так виявляється, що Михайлів залишається символістом навіть у натюрморті і показує, як можуть оживати для нас звичайні і прості сутності; як зі звичних елементів вони можуть ставати наповненими сучасним переживанням. Дана робота відповідає стильовим ознакам модерну. Але важливо те, що в ній яскраво проявляються динамічні аспекти творчості Ю. Михайліва навіть у композиції закритої форми. Ця особливість є характерною ознакою індивідуального стилю митця.

Розглянемо також «омузикалені» картини Ю. Михайлова. Як і Чюрльоніс, він називав свої полотна сонатами. Але, як підмітив ще Г. Майфет, музичність таких творів не обмежується асоціативною назвою, з якої зрозуміло причетність до музики. На його думку, мусять бути «формальні риси, які дозволяють говорити про внесення динаміки у статику малярства... Ця динаміка перш за все може бути дана в сюжеті картини, але одного цього замало... потрібний колорит, який у названих митців уникає різких переходів, а дає тонкі нюанси, поступові, ледве помітні відміни, що їм вже давно дана назва «гами», «тональності», що їм з таким же правом, в такому ж метафоричному

сенсі можна було б дати назву «колоратури» [10, 36]. Крім цього малюнок набуває певного тремтіння («Блукаючий дух» Михайлова).

Триптих «Соната України» (1916) – найбільш натхненний зразок «омузикаленого» живопису Михайліва. Можливо, через імпульс, одержаний на виставці Чурльоніса. У першій частині «сонати», яку сам художник визначив як *adagio*, прозорі лінії тривають в уповільненому темпі – саме вони виводять нас на музичне сприйняття. Старий похилений могильний хрест на пагорбі римується з могильними блоками і руїнами, масивність яких врівноважується на першому плані ритмічними дрібними плямами зірчастих білих квітів. Окремий мотив утворюють площини, через які поверхні землі плавно перетікають у поверхні небесні. Місяць у творі ніби тримає високу монотонну ноту і поширює вібрацію на згаданих вже лініях густішими відблисками, через що утворюється «вертикальний мотив» – місячна доріжка. Цей мотив також повториться у 3 частині «сонати», що встановлює також музичний зв'язок між полотнами. Так само як крапчасто-зірчастий мотив, який у «Старому цвинтарі» втілений образом білих квітів на земній поверхні, у «Зруйнованому спокої» з'явиться в образі Великого Воза.

Від *adagio* приглушеного фосфорно-зелено-блакитної гами «Старого цвинтаря» автор переводить нас до швидкого темпу – динамічного *allegro* «Зруйнованого спокою», у якому синій набуває дзвінкості і прозорості. Ті ж самі лінії тепер розсіюються і стрімко розширюють простір картини. У зображенні розритої Духом-привидом могили лінії набувають динамічного колового характеру, що своєю ритмічною «кривизною» призводять усі елементи в картині до динамізму. Лінійний малюнок прозорого вершника-гетьмана з булавою римується з візерунком білих крапок на синьому тлі – сузір'ям Великого Воза. З орнаментом зірок перегукується орнамент маків, які ритмічно розсіпані у нижній частині полотна червоно-чорними плямами. Так, у картині за музичним принципом снується ритм і створюється поліфонія живописних мотивів. Слід зауважити, що в цій частині більшу частину полотна віддано для зображення неба, що також створює відчуття простору й характерної для *allegro* легкості (робота асоціюється із «Сміливим вершником» Р. Шумана).

Scerco третьої частини – «Блукаючий дух» складається з «плавких звукорядів ліній», як висловився сам Ю. Михайлів про графіку Г. Нарбута. Тут розсіяні в попередній частині лінійні ритми синтезуються наново у пришвидшеному темпі. Світлові відблиски на воді вносять інший ритм – вертикальний, наближаючись до музичного «контрапункту». Намагаючись слідувати «контрапункту», перед художником постає та ж сама проблема, що й перед композитором – поєднання окремих голосів (живописних мотивів) так, «щоб вони контрастували один з одним ритмічно і щоб кожен з них мав при цьому свою мелодійну виразність [15]». Вертикальний мотив синтезується в знематеріалізованій фігурі ангела-духу, посилюючись у лініях, що здіймаються вгору. У даному триптиху взаємозв'язок між частинами справді сприймається музично, через що вони сприймаються як єдине ціле.

В іншій «омузикаленій» роботі 1916 р. музично-живописною формою для пастелі «Перед ранком» стає *ноктюрн*. Елегійний мотив розгортається між останнім акордом темряви ночі і мелодійним звучанням світанку, що приходить ніби здалеку. Майже всі площини і злами ліній – у лінії «золотого перетину», який є не лише важливим засобом

гармонізації композиції, але й художнім засобом «омузикалення», ідентичним «тривалостям» в музиці, тобто ритмічним ознакам. У такому поділі виникає й діагональний мотив у переділі між нижньою темною частиною і світлою верхньою, зітканою із зелено-бірюзових, пронизаних світлом, тонів. У нюансових розливах бірюзового кольору, який стає не чим іншим, як синім, заплідненим світлом, що проявляється у контрасті до ледь помітного протяжного рожевого ультрамарину на лінії перетину площин. До того ж, «звучання» нижньої частини ідентичне мінору і стисненню, що розв'язується у мажор і розширення у верхній частині.

В утворенні образу верх і низ міняються місцями і стає зрозуміло, що зображено в пастелі не зоряне небо – а лише його відображення в озерній гладі: небо в передчутті світланку, з двома світилами, які «тануть» від світла, що зароджується і перетворюється у суцільне «легато» високого наростаючого звуку, у контрасті до згасаючого нисхідного звукоряду, що в інтервалах «секунди» віддаляється і зникає. Дві сяючі плями світил римуються з двома біло-прозорими плямами квітів у правій частині першого плану. Ці квіти своїми стеблами утворюють вертикальний мотив. Напруга знімається подвійним «прозорим» співзвуччям кульбаб на першому плані. Прозорість і нещільність в картині дозволяє відчувати вібрацію. Квіти бузини на кущі звучать модерним мотивом, а сам кущ, знову ж таки, підтримує вертикальний мотив і ритм «золотого перетину».

У результаті спостереження «омузикаленого» живопису можна помітити, що своєю візуальною формою він відноситься до глядача так, як закрита книга: її обкладинка може будоражити нашу уяву, привабити чи відштовхнути, але як без читання не відкриється зміст книги, як без слухання музики – її особливість, так і в подібних картинах: їх треба «слухати» і «читати». Подібні картини не відтворити нотами і словами, але через відповідне сприйняття вони «оживають» на наших очах і нам здається, що зображення зазнає метаморфози.

Так, на виставці Чюрльоніса у Києві в НХМУ у 2007 р. постійно звучала скрипкова музика самого Чюрльоніса і таке поєднання створювало нові можливості художнього сприйняття. Але й тиша не гірше активізує «звучання» «омузикаленого живопису» і відкриває особливості синкретичного мистецтва. Тоді стає очевидним ще один психологічний аспект: ми не знаємо, що саме змінилося – візуальна форма чи щось внутрішнє в нас. У цьому сенсі активною стає потреба заглиблення в суть речей і їх звільнення в творчому акті: «Світло спалахує в мені і освітлює мене, а разом зі мною і все, що я пізнаю зі світу. Що б я не пізнав, усе залишалось би сліпим знанням, якщо б на це не падало таке світло. Я міг би обійняти в моєму пізнанні увесь світ: він не був би тим, чим повинен стати в мені, якщо б пізнання не було пробуджене в мені до вищого буття» [8, 96].

Через синтез мистецтв і залучення до активності кількох органів відчуття одночасно (таке явище у психології називається «синестезією»), – у нашому внутрішньому єстві виникає відповідний «стрій», «структура» і ми починаємо співтворити. Природно, що кожний візуальний образ щоразу прагне бути відкритим наново; але в омузикаленому мистецтві ще й з'являється можливість щоразу «виконати» його наново (як твір музичний). Це той «хліб насущний» для душі людини, про який говорить В. Кандинський у своїй праці про «Духовне в мистецтві», наголошуючи, що він «може в даному випадку бути наданий душі лише в такий і в жодний інший спосіб» [5, 63].

Цікаво також те, що подібне музичне прочитання у сучасності більш доступне, оскільки те музичне явище, яке ми описуємо, близьке до актуальної музики, мінімалізму і найкращим відповідником такому мистецтву може бути музика Арво Пярта чи Валентина Сильвестрова.

Ще один аспект: «омузикалене мистецтво» також має різний досвід. Якщо Кандинський і Скрябін ішли через дослідження відповідності кольору, звуку і форми, то Чюрльоніс і Ю. Михайлів – більше виявили себе через динамічні музикальні категорії і звучання основного тону. Простіше кажучи, живописні елементи (лінії, плями, кольори) утворюють кілька тем, які у певному музичному темпі за принципом поліфонії прагнуть до розв'язання у цілісній формі картини.

Твори живопису, побудовані за принципами музики – не метафоричні. Вони змушують нас увімкнути більше органів відчуття і дозволити їм сприймати «хором». У музичному живописі – у його свідомій нещільності і розчиненні полотна як матеріальної площини – ми також опиняємось всередині цього відчуття. Як у музиці ми, слідуючи за окремим звуком, намагаємось його наздогнати і «проникнути» в тон, так і в омузикаленому живописі треба проникнути в тон, який, фактично, ідентичний самому авторові з його «синестезією». Цей основний тон може бути розчинений у загальній кольоровій гамі полотна, і може синтезуватися в певному образі, через який читаються всі інші. Треба стати одним із кольорозвуків у абстрактній «Композиції» Кандинського, щоб відчуті співдію чи опір інших «кольорозвуків». А в «Прелюдії» Чюрльоніса – Ангелом на горі, довкола якого звучать кольорові «клавіші» крил інших ангелів на модерних мостах. У «Чайці» Михайліва – через розлитий блакитно-рожевий колористичний тон – опинитися в польоті чайки-душі над Дніпром (що від далекої давнини з ідолом на пагорбі вривається, долаючи рамки картини, у сучасність всередину самого нашого «Я»).

Синтез мистецтв тим і особливий, що звертаючись до нас полі-сенсорно, стає переживанням-символом. Важливо те, що його завдання – далеко не в площині «мистецтва для мистецтва» – таких форм пошукували митці, власне, для звичайної людини, яка не є ані митцем, ані його знавцем, але через спостереження зможе проникнути у суть твору. Подібне мистецтво творилося з глибокої віри митців у людину і її духовну спроможність – як відповідь для тих, хто шукає. Саме через таку синтетичну мистецьку форму розкривався справжній зміст.

Отже, висновок полягає в потребі ствердити саме неалегоричний і неметафоричний характер синкретичного мистецтва Ю. Михайліва. «Омузикалений» живопис поводить себе саме музично, через зорові образи активізуються не лише органи зору, але й слуху. Задіяність кількох чуттів одночасно призводить до сприйняття раніше непомічених нюансів картини, завдяки чому зображення метаморфозується в наших очах і починає «звучати». Сприйняття такого твору істотно відрізняється від звичного: очевидним стає його неміметичний характер.

Література:

1. *Варшавська К. Юхим Михайлів. Митець і його час (за матеріалами збірок музейних фондів Українського культурно-освітнього центру Бавнд Брука, Нью Джерсі, США) / К. Варшавська // Народознавчі зошити. – 2013. – № 6 (114). – С. 1138–1144.* 2. *Вежбовська*

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦЬКОГО СИНКРЕТИЗМУ
ЮХИМА МИХАЙЛОВА

Л. Р. Антропософські тенденції в українському мистецтві 20-х рр. ХХ ст.: дис. ... канд. мист.: 17.00.01./ Вежбовська Л. Р. – Київ, 2006. – 203 с. **3.** Искусство эрмитии. В лекциях и высказываниях Р. Штайнера: пер с нем. / Сборник сост. Э. Фробёзе под ред. Н. Коноваленко. – Москва : Парсифаль. – 1996. – 199 с. **4.** Історія українського мистецтва : у 5-ти т. / НАН України. ІМФЕ ім. М.Т.Рильського голов. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – Київ, 2007. – Т. 5: Мистецтво ХХ ст. – С.79. **5.** Кандинский В. О духовном в искусстве (Живопись) / В. Кандинский. – Ленинград, 1989. – 75 с. **6.** Корниенко Н. Театральная эстетика Леся Курбаса / Н. Корниенко // Леся Курбас. Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие. – Москва : Искусство. – 1988. – С. 251–331. **7.** Кузьмин Є. Юхим Михайлів // Юхим Михайлів. Його життя і творчість. 1885-1935. – New-York – London-Paris-Toronto, 1988. – С. 46–52. **8.** Лінденберг К. Рудольф Штайнер / К. Лінденберг ; пер. с нем. – Москва, 1995. **9.** М. К. Чюрльоніс і його сучасники: Каталог виставки // Дні Культури Литви в Україні – 2008. – Київ : Твій формат. – 2008. – 64 с. **10.** Майфет Г. Творчість Ю. С. Михайліва // Юхим Михайлів. Його життя і творчість. 1885–1935. – New-York-London-Paris-Toronto, 1988. – С. 31–47. **11.** Матеріали міжнародної конференції «Повернуті імена» / Нац. комісія з питань повернення в Україну культурних цінностей при Кабінеті Міністрів України. – Київ: Абрис, 1997. – 192 с. **12.** Порожнякова Н. Мифологические и символические мотивы в произведениях Г. И. Нарбута и Е. С. Михайлова [Електронний ресурс]/ Н. Порожнякова // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. пр. — Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2007. – Вип. 7. – С. 91–94. – Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16843/18-Porozhnyakova.pdf?sequence=1>. **13.** П'ядик Ю. Юхим Михайлів: життя і творчість / Ю. П'ядик. — Київ. : Мистецтво, 2004. **14.** Світлицький В. Юхим Михайлів / Юхим Михайлів. Його життя і творчість. 1885–1935. – New-York –London-Paris-Toronto – 1988. – С. 53–60. **15.** Словник-довідник музичних-термінів. За книгами Ю. Є. Юцевича [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://term.in.ua/output.html?link=37> **16.** Шпенглер О. Закат Европы. Образ и действительность [Электронный ресурс]. – Т. 1. – Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Speng/index.php. **17.** Штайнер Р. Суцність музыкального / Р. Штайнер; пер. с нем. – Ереван: Лонгин, 2010. – 206 с. **18.** Юхим Михайлів. Його життя і творчість. 1885-1935. – New-York –London-Paris-Toronto – 1988. – 233 с.

*Гардабхадзе Ірина Анатоліївна,
доцент, професор кафедри теорії та історії мистецтв
Київського національного університету культури і мистецтв*

КОМУНІКАТИВНА ФУНКЦІЯ КОСТЮМА В УМОВАХ КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Розглянуто особливості комунікативної ролі костюма в гармонізації дизайнерських рішень з особливостями сприйняття одягу споживачами цільової групи. Представлено характеристику періоду соціально-культурних трансформацій та охарактеризовано роль комунікативної функції костюму в цей період суспільного розвитку. Описано потенціал дизайну костюма як носія тенденцій різноманітних напрямків сучасної культури. Обґрунтовано наявність взаємної кореляції між особливостями соціальних комунікацій, суспільними трансформаціями і тенденціями моди. Показано практичну доцільність використання тенденцій, які спостерігаються в еволюції комунікативної функції костюма, в теорії прогнозування моди та в процесі аналізу вектора суспільних трансформацій.

Ключові слова: соціальні комунікації, соціально-культурні трансформації, костюм як засіб комунікацій, художньо-естетична, утилітарна та соціальна складові комунікативної функції костюма, теорія прогнозування моди.

Рассмотрены особенности коммуникативной роли костюма в гармонизации дизайнерских решений с особенностями восприятия одежды потребителями целевой группы. Представлена характеристика периода социально-культурных трансформаций и охарактеризована роль коммуникативной функции костюма в этот период общественного развития. Описан потенциал дизайна костюма как носителя тенденций разнообразных направлений современной культуры. Обосновано наличие взаимной корреляции между особенностями социальных коммуникаций, общественными трансформациями и тенденциями моды. Показана практическая целесообразность использования тенденций, которые наблюдаются в эволюции коммуникативной функции костюма, в теории прогнозирования моды и в процессе анализа вектора общественных трансформаций.

Ключевые слова: социальные коммуникации, социально-культурные трансформации, костюм как средство коммуникаций, художественно-эстетическая, утилитарная и социальная составляющие коммуникативной функции костюма, теория прогнозирования моды.

The features of communicative role of fashion-design in harmonization process between features perception of target group consumers of modern clothes and designer's solutions were considered. The characteristic of socio-cultural transformation period was presented and the role of communicative function of fashion design during this period of social development was identified. The features of fashion design in context of

carrier for trends in varied areas of modern culture were described. It is substantiated, that there is the presence of the cross-correlation between the characteristics of social communication, social transformations and fashion trends. The results of works confirm the practical usefulness of reflection the trends in the communicative function of costume for fashion forecasting theory development and for the analysis of vector of social transformations.

Key words: social communication, socio-cultural transformation, clothes as a communication facility, an art-aesthetic, utilitarian and social components of communicative function of the costume, theory of fashion forecasting.

Костюм може розглядатися як дієва невербальна соціально-комунікативна система, тому дослідження особливостей комунікативної функції костюма в умовах культурних трансформацій становить актуальну проблему як для індустрії моди, так і для інших напрямків культури.

Питанням соціальних комунікацій у період трансформації суспільства присвячено багато досліджень. Системний підхід до вивчення природи та функцій соціальних комунікацій поданий у працях А. Соколова [17; 18]. Аналізу невербальних комунікацій з позицій різних сфер діяльності присвячені роботи Н. Багдасарової [1], І. Горелова [7]. Комунікативна функція костюма частково висвітлена у наукових дослідженнях І. Гардабахдзе [5], Т. Козлової, Е. Іллічової [10]. У дослідженні Н. Соболевої для аналізу мистецтва музичного виконавства [16] було запропоноване поняття художньої інформаційно-комунікаційної системи, яке можливо поширити на інші напрямки культурної діяльності, у тому числі й для представлення костюма з його комунікативним потенціалом. Однак для цього необхідно розглянути інформаційно-комунікаційну систему у площині феномена моди і адаптувати її до процесу формування іміджу людини засобами костюма.

Незважаючи на різноманіття наукових підходів і досліджень, присвячених особливостям невербальних каналів соціальних комунікацій, феномен впливу комунікативної функції костюма на презентацію образу особистості та її взаємозв'язок з соціальними течіями у період суспільних трансформацій вивчені недостатньо. Відсутні рекомендації щодо використання потенційних можливостей кодування та трансляції образно-символьної інформації, яку можуть нести дизайнерські рішення сучасного одягу адресатові, для підвищення ефективності процесів проектування. У теорії художнього проектування не висвітлена роль комунікативної функції костюма у гармонізації дизайнерських рішень з очікуваннями цільових груп споживачів. Не розкриті фактори крос-кореляції між формуванням тенденцій моди і вектором настроїв у цивільному суспільстві.

Наукова проблема, яку необхідно вирішити для розуміння особливостей комунікативної функції костюма в умовах культурних трансформацій, полягає у визначенні основних факторів впливу костюма на сприйняття образу особистості людьми з оточення та суспільством у цілому.

Метою статті є аналіз комунікативної функції костюма як засобу відображення особливостей соціокультурного життя суспільства в тенденціях моди сьогодення.

Об'єктом аналізу даного дослідження є дизайн костюма, а предметом – його комунікативна функція в умовах культурних трансформацій та ключові фактори її взаємозв'язку з загальними тенденціями суспільного розвитку.

Труднощі аналізу комунікативної функції костюма полягають у багатофакторному характері взаємовпливу між соціальними течіями та тенденціями моди, які охоплені комплексними зворотними зв'язками.

Для досягнення поставленої мети в даному дослідженні комунікативна функція костюма представлена декількома складовими, які характеризують різні ролі костюма в сучасному суспільстві, та проведений роздільний аналіз ролей цих складових з наступним синтезом результатів.

Особливості періоду культурних трансформацій та роль соціальних комунікацій у стабілізації розвитку суспільства. Відомо, що культура становить культурну спадщину в сукупності з культурною діяльністю, яка складається з процесів створення, розповсюдження за допомогою комунікацій та практичного використання культурних цінностей [17]. Глобалізація економіки та мобільність членів суспільства стимулювали міжкультурні комунікації та конвергенцію культур, тоді як інформатизація привела до прискорення темпів життя, до активізації соціальних та маркетингових комунікацій. Протест проти шаблонності масової культури, девальвації моральних і етичних норм епохи споживання проявляється в суспільстві зародженням тенденцій індивідуалізації та екологізації. На новому рівні відбувається відродження національних традицій і повернення до пошуку ідей сучасності в корінних історичних і культурних цінностях [6].

В Україні сьогодні аналіз та прогноз шляхів розвитку соціальної, культурної та економічної діяльності ускладнюються перетвореннями громадянських та державних структур. У періоди культурних трансформацій забезпечення рівноправного доступу до засобів соціальних комунікацій є ключовими заходами забезпечення прозорості дій окремих груп і всієї ситуації в цілому. Відповідно до висновків Н. Вінера, що датуються серединою минулого століття, «із всіх антигомеостатичних суспільних факторів доступ до управління комунікаціями є найбільш діючим і важливим» [4, 233–235]. Це твердження засновника кібернетики справедливе і в наші дні. Відмінність лише в тому, що соціальні мережі на базі всесвітньої телекомунікаційної системи є загальнодоступним фундаментом для функціонування каналів незалежних електронних соціальних комунікацій. Особливості нового тисячоліття полягають у впливі електронних комунікацій на формування інтегрованих соціальних комунікацій нового покоління. Інтегровані комунікації розвиваються в інформаційному середовищі паралельно з формуванням нового стилю життя, який тягне услід за собою кардинальні перебудови ціннісних критеріїв, стимулює формування нових принципів моралі, нових способів вирішення протиріч з урахуванням цілісності світу та життєвих процесів.

Доступність соціальних комунікацій забезпечує доставку реципієнтам інформації, яка потрібна для стійкого розвитку суспільства. І хоча костюм не є засобом оперативної передачі інформації про стан громадського життя, його іконічний і символічний канали комунікацій доступні кожному члену суспільства рівною мірою і менш, ніж мас-медіа, піддані адміністративному регулюванню. Мовою костюма управляє мода, що

формується під впливом колективних настроїв. Тому комунікативна функція костюма є стійким до надзвичайних ситуацій індикатором тенденцій громадського життя. Іконічний і символічний канали презентації образу особистості засобами костюма навіть у період соціально-культурних трансформацій залишаються незалежними від обмежень і стрес-факторів засобами обміну інформацією між громадянами суспільства.

Характеристика костюма як носія тенденцій різноманітних напрямків сучасної культури. З позицій теорії художнього проектування аналіз комунікативної функції костюма представляє інтерес для підвищення ефективності розробки моделей сучасного одягу. У роботі вирішується ще одне завдання – оцінюється можливість екстраполяції тенденцій у дизайні костюма на тенденції соціальних трансформацій інформаційного суспільства, і, навпаки, у виявленні доцільності використання ключових тенденцій суспільних настроїв у прогнозуванні моди.

Проблеми духовності та моральних цінностей, на яких заснована аксіологічна функція культури, тісно пов'язані із сьогоденною ситуацією в суспільстві. Завдяки мультидисциплінарності та інноваційному характеру творчості, дизайн відбиває найбільш прогресивні суспільні течії й досягнення науки в соціальній, культурній, економічній і технічній сферах.

Як продукт суперпозиції процесів різної природи, фешн-дизайн виступає у ролі носія тенденцій різноманітних напрямків сучасної культури та гармонійно поєднує проектний стиль діяльності з естетичним мисленням, мистецтвом і досягненнями високих технологій в єдиному процесі. Тому одним із перспективних підходів до розуміння еволюції соціальних комунікацій та передбачення трансформацій у суспільстві є пророкування та аналіз тенденцій моди у дизайні костюму з врахуванням особливостей його комунікативної ролі та з наступною проекцією цих тенденцій на широку сферу напрямків суспільної діяльності.

Аналіз художньо-естетичних, утилітарних та соціальних складових комунікативної функції костюма та їх ролі у гармонізації дизайнерських рішень. Соціальні комунікації є складним процесом, у ході якого відбуваються операції кодування та відтворення смислів з їх розпізнаванням і перехід смислів із психічного хронотопу в матеріальний, а потім знову у психічний хронотоп [18, 24]. До шляхів, за якими інформація про імідж людини поширюється в суспільстві, належать іконічний та символічний канали. Оскільки костюм відіграє вирішальну роль у формуванні образу особистості, він є невербальною системою комунікацій, що використовують іконічний і символічний канали. Оптико-кінетична система людини є найбільш діючою за «пропускну здатністю», тому скороминущого погляду на індивіда достатньо, щоб сформувався враження про нього. Це свідчить про важливість костюма як комунікаційного засобу соціальної адаптації особистості.

Імідж людини сприймається членами суспільства таким чином: особистість є об'єктом генерації базової інформації про індивіда, образ особистості та костюм – матеріальними носіями повідомлень іконічного та символічного каналів комунікацій. По цим каналам базова інформація та елементи дизайнерських рішень костюма передають кодовані повідомлення, що презентують суспільству особистість з її унікальністю та індивідуальністю.

Розвиток теоретичних подань про моду, яка є двигуном прогресу в дизайні, традиційно відбувається в рамках економічного, мистецтвознавчого та суспільно-гуманітарного (соціологічного) підходів. Найбільш повна картина досягається шляхом комбінування усіх підходів до аналізу феномену моди.

За аналогією представленням результатів досліджень моди сукупністю трьох сфер діяльності, дизайн-проекти сучасного одягу доцільно охарактеризувати трьома групами параметрів стосовно утилітарної, естетичної та соціальної функцій костюма: це групи утилітарних, художньо-естетичних, та соціальних факторів.

До утилітарної групи факторів належать вартість, технологічність, якість конструктивної посадки виробів, екологічність, захисно-гігієнічні властивості. Потенціал впливу утилітарних факторів на образ особистості реалізується за рахунок розширення асортименту, надання нових функцій і властивостей, підвищення технологічності і якості пошиття виробів одягу.

Вплив соціальних та художньо-естетичних факторів на формування образу особистості та інформація, яка презентує людину її оточенню за допомогою цих властивостей костюма, становлять специфічну складову комунікаційної функції у фешн-дизайні.

Художньо-естетична група створена наступними факторами: «ступінь художньої виразності»; «цілісність композиційного рішення»; «інноваційність композиційного рішення»; «відповідність тенденціям моди». Потенціал впливу художньо-естетичних факторів костюма на сприйняття користувачами та професіоналами належать до основних характеристик фешн-проекту і проявляється у досягненні оригінальності композиційних рішень, свіжості сприйняття моделей колекції, зміцнення та реювенациї дизайнерського бренда.

Група соціальних факторів складається з факторів: «ступінь престижності»; «ступінь відповідності особливостям соціальної групи (субкультури)»; «ступінь індивідуалізації образу». Потенціал впливу соціальних факторів виражається в матеріалізації у костюмі символічних засобів приналежності особистості до бажаного соціального рівня та появи нових символів ідентифікації членів певних соціальних груп.

Художня виразність дизайнерських рішень сучасного одягу реалізується через іконічний канал. Комунікаційні повідомлення сенсу ідеї, що закладена в моделях одягу, які використовують документарний символічний канал, реалізуються у формі принтів, символічних можливостей малюнків, аксесуарів та оздоблень.

Кореляція між особливостями соціальних комунікацій, суспільними трансформаціями та тенденціями моди. Як було визначено раніше, тенденції сучасного суспільства найбільш яскраво проявляються у дизайні костюма.

Із усіх традицій культурного життя суспільства самим динамічним змінам піддається мода, яка пов'язана з повсякденним проявом цінностей у житті людей [19, 120]. Динаміка зміни тенденцій моди у дизайні костюма проявляє випереджальний характер стосовно тенденціям розвитку більшості традиційних областей мистецтва, науки й техніки. Ідеї, що лежать в основі тенденцій моди, а також особливості кодування, передачі, відтворення й розуміння інформації, що реалізує комунікативна функція костюма, можуть слугувати носіями випереджальної інформації для прогнозування

вектору настроїв громадянського суспільства, а також матеріалами до пророкування шляхів розвитку соціального, культурного й економічного життя. Добре відомо, як молодіжні течії та субкультури впливають на формування певних стилів в одязі, таких, як «гранж», «кежуел» або «китч». Мода вулиць все суттєвіше впливає на ідеї створення перспективних колекцій та підживлюється від них.

У роботі проаналізована природа комунікативної функції костюма та її вплив на формування образу особистості. Для детального розгляду впливу комунікативної функції костюму на сприйняття образу особистості вона представлена трьома групами факторів: це групи художньо-естетичних, утилітарних та соціальних факторів. Охарактеризовані особливості впливу кожної групи на формування образу особистості та сприйняття його людьми з оточення. Вплив трьох складових комунікативної функції костюма характеризується кореляцією між особливостями соціальних комунікацій, суспільними трансформаціями та тенденціями моди. Наявність взаємної кореляції між трансформаціями суспільства, еволюцією соціальних комунікацій і формуванням тенденцій моди дає можливість використання результатів аналізу трансформацій комунікативних функцій дизайну костюма для прогнозування тенденцій моди, підвищення ефективності процесів художнього проектування костюма за рахунок гармонізації дизайнерських рішень з очікуванням потенційних споживачів, а також дає змогу поширити узагальнені тенденції еволюції комунікативної функції костюма на пророкування вектора суспільних настроїв.

Перспективи подальшого аналізу особливостей комунікативної функції костюма полягають у деталізації взаємозв'язку індикаторів художньо-естетичної, соціальної та утилітарної груп факторів, що характеризують костюм, з індикаторами соціально-культурних трансформацій та факторами, які демонструють тенденції моди.

Література:

1. Багдасарова Н. А. Невербальные формы выражения эмоций в контексте разных культур: универсальное и национальное / Н. А. Багдасарова // *Материалы межвузовского семинара по лингвострановедению*. МГИМОИД РФ, 2006. – Москва : МГИМО-Университет, 2006.
2. Бердник Т. О. Архитектоника костюма. Социокультурная динамика : дис. ... канд. философ. наук : 24.00.01 / Т. О. Бердник. – Ростов-на-Дону, 2004. – 147 с.
3. Бескоровайная Г. П. Научные основы проектирования гармоничной и композиционно-целостной одежды : дис. ... д-ра техн. наук : 05.19.04 / Г. П. Бескоровайная. – Москва, 2004. – 416 с.
4. Винер Н. Информация, язык и общество : в книге Кибернетика, или управление и коммуникация в животном и машине / Н. Винер ; перевод с английского И. В. Соловьева и Г. Н. Поварова. – Москва : Советское радио. – 1968. – 326 с.
5. Гардабхадзе І. А. Особливості маркетингових комунікацій індустрії моди у сфері дизайну одягу / І. А. Гардабхадзе // *Маркетинг і менеджмент інновацій*. – 2012. – № 2. – С. 64–77.
6. Гардабхадзе І. А. Культурна спадщина України в наукових дослідженнях і художній творчості дизайнерів нового покоління / І. А. Гардабхадзе // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр.]. – Харків : ХДАДМ, 2013. – №2. – С. 221–227.
7. Горелов И. Н. Невербальные компоненты коммуникации / И. Н. Горелов. – Москва : Наука, 1980. – 238 с.
8. Гурова О. Ю. Социология моды: обзор классических концепций : *Федеральный образовательный портал. Экономика, социология, менеджмент [Электронный ресурс]* / О. Ю. Гурова. – Режим доступа : ecsocman.hse.ru/data/2011/12/

19/1270386284/Gurova.pdf/. – Загравіе с екрана. **9.** Иконникова С. Н. Теория культуры: Учебное пособие / под ред. С. Н. Иконниковой, В. П. Большакова. – Санкт-Петербург : Питер, 2008. – 592 с. **10.** Козлова Т. В. Стиль в костюме XX века / Т. В. Козлова, Е. В. Ильичева. – Москва : МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2003. – 160 с. **11.** Коробцева М. А. Проектирование одежды. Импрессиивный подход / М. А. Коробцева. – Москва : Гном и Д, 2001. – 160 с. **12.** Морозов В. П. Искусство и наука общения: невербальная коммуникация / В. П. Морозов. – Москва : ИП РАН, Центр «Искусство и наука», 1998. – 189 с. **13.** Поликарпов В. С. Лекции по культурологии / В. С. Поликарпов. – Москва : Гардарики; Экспертное бюро, 1997. – 344 с. **14.** Постанова № 37, 20.01.1997. Про першочергові заходи щодо розвитку національної системи дизайну та ергономіки і впровадження їх досягнень у промисловому комплексі, об'єктах житлової, виробничої і соціально-культурної сфер : станом на 10. 10. 2013 р. [Електронний ресурс] / Кабінет Міністрів України. Київ, 1997. – Режим доступа : <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/37-97-%D0%BF/>. – Заголовок з екрану. **15.** Сидоренко В. Ф. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества : автореф. дис. на соиск. ученой степ. д-ра искусствоведения : 17.00.06 / В. Ф. Сидоренко. – Москва, 1990. – 32 с. **16.** Соболева Н. А. Художественно-невербальная коммуникация и ее преломление в дирижерском исполнительстве : автореф. дис. ... канд. искусствовед : 05.10.2013 / Н. А. Соболева. – Санкт-Петербург., 2013. – 27 с. **17.** Соколов А. В. Метатеория социальной коммуникации [Электронный ресурс] / А. В. Соколов. – Режим доступа : http://www.gpntb.ru/win/ntb/ntb2001/6/f06_01.htm. – Загравіе с екрана. **18.** Соколов А. В. Общая теория социальной коммуникации / А. В. Соколов. – Санкт-Петербург : Изд-во Михайлова В. А., 2002. – 461 с. **19.** Ягина Л. И. Мода глазами социолога: результаты эмпирического исследования [электронный ресурс] / Л. И. Ягина. – // Журнал социологии и социальной антропологии. 1998. Т. 1. № 2. – Режим доступа: <http://ecsocman.edu.ru/data/223/542/1216/009Yatina.pdf>. – Загравіе с екрана. **20.** Barnouw E. Preface / E. Barnow // *International Encyclopedia of communication: 4 vols.* New York; Oxford: Oxford University Press, 1989. –1960 p.

УДК 784.1 (477) «20»

*Каравецька Людмила Іванівна,
здобувач Київського національного університету культури і мистецтв*

**ОПЕРНИЙ ХОР У КОНТЕКСТІ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
КИЇВСЬКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ (1917–1955 РР.):
ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО**

За матеріалами архівних документів та преси в історичній ретроспективі проаналізовано процес формування естетичного світогляду у творчій діяльності київського оперного театру. Використаний масив інформації дозволив широкому історичному та культурному контексті дослідити фактори, які відіграли роль у становленні естетичної платформи українського оперного мистецтва. Визначено трактування ролі хору в контексті створення образно-сміслової драматургії оперного спектаклю. Розкриті основні етапи формування та оновлення ролі хорової функції у структурі оперно-драматургічної дії: від періоду пошуків та становлення, до періоду удосконалення в контексті поставлених стилевих задач.

Ключові слова: оперний хор, хорова драматургія, естетичний світогляд, концептуальні засади.

По материалам архивных документов и прессы в исторической ретроспективе проанализирован процесс формирования эстетического мировоззрения в творческой деятельности киевского оперного театра. Проанализированы массивы информации позволил в широком историческом и культурном контексте исследовать факторы, сыгравшие свою роль в становлении эстетической платформы украинского оперного искусства. Определена трактовка роли хоров в контексте построения образно-смысловой драматургии оперного спектакля. Раскрыты основные этапы формирования и обновления роли хоровой функции в структуре оперно-драматургического действия: от периода поисков и становления, до периода усовершенствования в контексте поставленных стилевых задач.

Ключевые слова: оперный хор, хоровая драматургия, эстетическое мировоззрение, концептуальные основы.

According to the materials of archive documents and media in historical perspective to analyze the process of formation of aesthetic outlook in the creative activity of the Kiev Opera House. Analyzed data arrays allowed in a wider historical and cultural context to investigate the factors that played a role in the development of aesthetic platform Ukrainian opera. Defined interpretation of the role of the choir in the context of building a figurative sense of drama opera. It outlines the main stages of formation and renewal of the role of choral function in the structure of opera and dramatic action from the search period and becoming, to a period of improvement within the context of stylistic problems.

Key words: opera, choral drama, aesthetics, conceptual framework.

Національна опера України є одним з провідних музично-театральних центрів з багаторічною історією, усталеними професійними виконавськими традиціями, а також світовим визнанням та популярністю. Оперний хор є фундаментальною, значущою складовою творчої театральної структури. У контексті історичного розвитку, в руслі нових естетичних поглядів оперний хор, розвиваючись і вдосконалюючись, сприяє розширенню творчих, світоглядних можливостей театру, а також є носієм професійних виконавських традицій.

Аналіз процесу розвитку і становлення концептуальних засад театральної естетики означеного періоду, а також оперного хору, в контексті даної проблеми, потребує звернення до наукових праць музикознавців, які відображають дану проблематику.

Так, в історичних нарисах М. Стефановича «Київський державний орден Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка» [1] є матеріал, що висвітлює творчу діяльність київського оперного театру радянського періоду в історико-культурному контексті.

У роботі Ю. Станішевського «Український радянський музичний театр (1917–1967). Нариси історії» [2] аналізується театральний постановочний процес у Київському оперному театрі, в руслі історичних і культурних змін у суспільстві досліджуваного періоду. Функціонування Національної опери України періоду ХІХ – початку ХХ ст. отримало своє відображення в роботі Ю. Станішевського «Національний академічний театр опери та балету України ім. Тараса Шевченка» [3]. У центрі авторської уваги – найкращі спектаклі, творчі досягнення солістів, режисерів, хормейстерів, балетмейстерів, сценографів.

У збірці Н. Шиповича «Музичне життя Києва. Музичний театр» (т. 2) [4], представлено матеріал на основі опублікованих у різних друкованих виданнях рецензій на вистави київського оперного театру. Автором у хронологічній послідовності сконцентрована раніше розрізнена інформація.

На основі спогадів та архівних документів мешканців Києва, в роботі В. Гайдабури «Театр, захований в архівах. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944)» [5] висвітлена діяльність київської опери в окупаційний період. У контексті історичних негативних тенденцій, охарактеризована репертуарна політика театру, а також професійний рівень виконавського складу та оперного хору.

Розглянуті інформаційні джерела містять фактологічний матеріал в широкому історико-культурному контексті, де оперний хор не є об'єктом дослідження. У зв'язку з цим, поза увагою залишаються питання еволюційного розвитку оперного хору, в контексті його ролевої функції в образно-художній, змістовій структурі сценічної дії.

Мета статті полягає в необхідності простежити еволюційний процес розвитку естетичного світогляду творчості Київського оперного театру, в контексті історичних реалій, на основі синтезу класичних і новаторських естетичних тенденцій, які формують нові сценічні форми. У руслі формування естетичної платформи театру, охарактеризувати виконавську роль хору, в контексті означених тенденцій.

Оперний сезон 1917/18 років відкрився в нових історичних реаліях – завершено період діяльності київського оперного театру в умовах царської Росії. Права на

антрепренерство в даному сезоні належали М. Топор-Багрову, тому що приватна антреприза як форма управління театральною діяльністю залишалася незмінною. Складні суспільно-політичні процеси, безсумнівно, відбилися на творчій діяльності оперного колективу. Так, відкриття нового сезону було ускладнене конфліктом між артистами оркестру, хору та антрепренером. Хор театру працював інтенсивно, однак фінансування було непропорційним його великій завантаженості. Артисти вимагали оплати та гарантованого терміну роботи. Демократичні процеси, що набирали силу в суспільстві, справляли свій вплив, викликаючи протестні настрої. У результаті, сезон 1918/19 років відкрився без участі хору та оркестру. В окупованому Києві в оркестровій ямі сиділи німецькі солдати, які ледве володіли навичками гри на музичних інструментах. Тижневик «Тиждень літератури, мистецтва і театру» відгукувався про професійний рівень «оркестру»: «... дуділи в «Онегіні» щось таке, про що навіть через півроку згадати страшно» [1, 62]. Хорове звучання обмежувалося репліками артистів другого рівня. Критики відзначали низький професійний рівень оперних спектаклів цього періоду. «Последние новости» відгукувалися на постановку опери М. Римського-Корсакова «Снігуронька»: «Дуже шкода, що наш оперний театр поставився до шедевра Римського-Корсакова з такою легковажністю, з такою недбалістю» [4, 181].

Приватна антреприза, яка зіграла позитивну роль в організації театральної справи (постійне оновлення виконавського складу, цілеспрямована репертуарна політика, становлення основ режисури та сценографії), виявилася фундаментальною основою в подальшій розбудові національного професійного музично-драматичного театру.

І Всеукраїнським з'їздом Рад, що відбувся в Харкові 25 грудня 1917 р., Україна проголошена Українською Республікою Рад [1, 61] – ця подія знайшла відображення в театральній сфері. 15 березня 1919 р. міський театр був націоналізований і перейменований в Державний оперний театр ім. К. Лібкнехта. У такий спосіб отримала зміни форма управління театральною діяльністю – антреприза поступилася права на управління театром державі.

Нові суспільно-економічні реалії розгортали функціонування київського оперного театру в руслі пропаганди класичного оперного репертуару, таким чином залучаючи на свої вистави різні соціальні верстви населення. Контролювала репертуарну і художню діяльність театру державна структура – художня рада з представників Музичного товариства ім. М. Леонтовича, створена в 1922 році, яка об'єднала композиторів, виконавців, музикознавців, зробила значний внесок у розвиток художньої творчості в Києві.

Незважаючи на негативні обставини, які не сприяли стабільній професійній роботі творчого колективу, журнал «Театр» позитивно відгукувався про постановку опери «Хованщина» М. Мусоргського: «...геніальний психолог-музикант Мусоргський... розгортає перед нами трагедію мас: боротьбу старої, московської Русі і Русі нової, Петровської... ця психологічна підоснова «Хованщини» не вислизнула від поглядів виконавців, тому в трактуванні всіх хорів... опери відчувалася вдумлива, ретельна робота» [4, 93]. Про виконання опери «Князь Ігор» О. Бородіна те ж джерело писало: «... звертаємо увагу на постановку богатирської поеми «Князь Ігор»: вистава йшла у хорошому складі і була відзначена художнім успіхом, якому рівною мірою сприяли як солісти, так і хор і оркестр...» [4, 194].

У цей період відбувалися концертні виступи оперного хору. Ця традиція була закладена в ХІХ ст. та отримала своє продовження в ХХ ст. Так, хором, оркестром і солістами була виконана 7 листопада 1922 р. «Кантата» Л. Штейнберга [1, 65].

У такий спосіб, незважаючи на революційні і військові потрясіння, хор оперного театру і весь його творчий склад зберігали належні професійні якості та відповідний рівень.

У зв'язку зі зміною суспільно-економічних відносин виникає потреба в створенні нових сценічних форм. Починається період експериментів, іноді надзвичайно сміливих і навіть епатажних. У сучасній оперній драматургії необхідно відзначити два протилежних один одному фактори: перший – традиційно-старомодний штамп у режисурі та сценографії; другий – недбале ставлення до авторського задуму в ім'я епігонського трюкацтва, а також захоплення приземленим побутовим натуралізмом, стилістичним гротеском. Служіння новій ідеологічній спрямованості призвело до спроб змінити лібрето класичних опер. У результаті подібних сумнівних експериментів опера Д. Пуччіні «Тоска» отримала назву «Боротьба за комуну», «Гугеноти» Д. Мейєрбера названі «Декабристи», «Життя за царя» М. Глинки – «За владу рад» [3, 131]. Однак пошуки нових музично-сценічних форм, новаторський, не обтяжений рутинним вантажем минулого, режисерський підхід до оперної постановки – це був етапний період розвитку вітчизняного мистецтва, який вніс у творчу скарбничку київського оперного театру нові художні можливості.

У такий спосіб традиції «антрепризного» оперного театру ХІХ ст. (це період діяльності антрепренера Й. Сетова, який уперше ставив артистам хору акторські завдання) були продовжені і збагачені в оперному театрі ХХ ст. Новий режисерський погляд на драматургію оперного спектаклю, безумовно, збагатив творчі можливості хору, який втілював свою художньо-сценічну функцію.

Важлива подія відбулась 1 жовтня 1926 р. – київська російська опера була реорганізована в Українську державну оперу, театр отримав звання академічного. Відгук «Київського пролетаря» про нову театральну структуру: «Правильний курс, узятий керівниками української державної опери, відзначає в її роботі неухильне художнє зростання. ...Хор поповнений свіжими голосами» [4, 239]. Про виконавські якості хору київської опери в сезоні 1925/26 років, можна судити з публікацій «Київського пролетаря» про виставу «Аїда»: «Режисер Гречнев добре використовує масові сцени опери. Вони створюють у нього яскраве і красиве видовище. ...Приємно було слухати стрункий спів хору (у ньому чути свіжі голоси) [4, 223]. Про виставу «Садко» те ж джерело писало: «Треба віддати належне ... хору – багато праці вкладено в «Садко». Це особливо було видно в складній картині торжища в Новгороді, де весь ансамбль надавав врівноважену компактну милозвучність» [4, 212].

Значною подією цього періоду стала прем'єра опери Р. Вагнера «Нюрнберзькі майстерзінгери», що відбулася в листопаді 1926 р. У рецензії, опублікованій в «Київському пролетарі» відзначена робота режисера Й. Лапицького: «Він буквально робить з масами хористів все, що хоче. Сценічна дія підпорядкована енергії та волі майстра. Кожен артист знає своє місце, кожен хорист пам'ятає свій пластичний малюнок. Такої режисерської культури і такого розмаху київська сцена ще не знала. Виключно

високої оцінки заслуговують оркестр і хор» [4, 146]. Про оперу Ж. Бізе «Кармен», здійсненої в 1927 р. «Київський пролетар» писав: «Лапицький у тлумаченні опери «Кармен» прагне звільнити почуття дійових осіб від побутової фальші, прагне змалювати їх у психологічно-правдивих тонах. У сценах масового характеру... Лапицький надає масам живий рух, надає глядачеві багато динамічно яскравих моментів» [4, 242].

Незважаючи на нові віяння, базовою репертуарною основою театру залишалися класичні оперні твори. Театр сміливо звертався до оперних творів, де значною і важливою в драматургії вистави була функція хору, тому що оперний хор був професійно потужним, демонстрував високу якість своєї роботи, у своїй творчості спирався на глибокі народно-пісенні хорові традиції, з'єднані з традиціями професійного оперного театру. У цьому контексті «Київський пролетар» писав про пісенно-хорові традиції, які справляють вплив на якості виконання: «... Яким глибоким і яскравим художником її є український народ! Чи не тому, що сама піснетворчість народу-співця спрямована до початку множинного, хорового?.. Капели і капели сотнями вуст розмножують їх пісні» [4, 208].

У другій половині 30-х років відбулася реорганізація російської опери, пов'язана з перекладом репертуару українською мовою. Це ознаменувало новий напрямок розвитку українського оперного театру. У цьому контексті М. Грінченко писав: «Беручи українську оперну справу у масштабі не «хуторянського аматорства», а в плані наближення її до форм оперного мистецтва європейського...» [2, 46]. Важливо зазначити деякі вади в руслі новаторських явищ: прагнення до українізації репертуару призводило до впровадження елементів українського колориту в російський репертуар там, де це було абсолютно недоречно. У процесі розвитку режисури, сценографії, професійної роботи з лібрето ці недоліки з часом були усунуті.

30-ті роки ХХ ст. – це період стабілізації, культурного будівництва. Процес розвитку культури в цей період патрунувала держава. Позитивним явищем у контексті державного нагляду у сфері мистецтва, стало зміцнення матеріальної бази творчих організацій, що, безумовно, стабілізувало їх роботу.

У 1934 р. столиця УРСР перенесена з Харкова до Києва. Київський оперний театр отримує статус Державного академічного театру опери та балету УРСР. Збільшено його штат, у нього вливаються кращі сили (головний диригент – А. Пазовський, хормейстер – М. Тараканов). Хор складається з 80 співаків-хористів [1, 117]. У цей період для театру актуальним є співвідношення експериментального і традиційного. Так, перший сезон столичного театру відкривається постановками опер Ж. Бізе «Кармен» і М. Римського-Корсакова «Снігуронька», які поставлені з урахуванням естетичних законів оперного спектаклю, дбайливим ставленням до природи оперного жанру, тонким прочитанням партитури великих класиків. Преса відзначила роботу хору: «...живі та дієві хорові масові сцени» [1, 123].

У період 1928–1932 років у театрі починається захоплення так званим «єдиним сценічним рухом» – безперечний вплив творчих об'єднань (Асоціації сучасної музики – АСМ, Асоціації пролетарських музикантів України – АПМУ), які заперечували традиційний погляд на класичне мистецтво, постулювали формалістичний напрямок у мистецтві. Прикладом, що ілюстрував цей напрямок, була постановка опери О. Бородіна

«Князь Ігор», за режисерським рішенням задумана у вигляді стилізованих фресок. У виставі артисти хору по єдиній команді одночасно роблять одноманітні ритмізовані рухи, застосовуючи також статичний пластичний малюнок, що нівелювало органіку сценічного руху, руйнувало авторський задум.

В умовах суперечливих художніх течій, захоплення формальними сценічними пошуками, такі постановочні рішення все ж були фактом позитивним. Вони відкривали нові засоби виразності, нові сценічні форми, удосконалювали акторську майстерність артистів хору. У результаті взаємозв'язку та взаємозбагачення різними художніми напрямками, інтелектуальної еволюції творців оперного жанру, поступово формувалися стильові ознаки українського оперного мистецтва, згодом впізнаваного у світовому культурному просторі: це опора на класичну спадщину - вірність авторському задуму, глибоке його прочитання, психологічна точність і реалістичність у втіленні образів; з іншого боку – здатність сприймати сучасні художні тенденції, тим самим збагачуючи свої творчі можливості.

30-ті роки відрізняються монументальними принципами сценічного втілення оперних творів. Характерні риси цього явища: надмірна кількість хористів і статистів, могутнє звучання оркестру, сценографія постановок пов'язана з великою кількістю зовнішніх ефектів. У контексті стильових особливостей досліджуваного періоду, оперний хор, який вперше виїхав з театром на гастролі, мав у своєму складі 110 співаків. Гастролю в Москві пройшли з грандіозним успіхом. Преса писала про виставу «Снігуронька»: «Спектакль продемонстрував високий рівень вокальної та театральної культури, ... а також виконавський рівень оркестру і хору» [1, 130]. У виставі «Запорожець за Дунаєм» було відзначено високий рівень виконавської культури оперного хору: «Хор співає чудово. Голоси хороші і робота хормейстера Тараканова цілком вдала». Отримавши визнання, київський оперний театр стає в один ряд з кращими оперними театрами країни. 5 березня 1939 р., до 125-річчя від дня народження Т. Шевченка, театру присвоєно ім'я поета.

22 червня 1941 р. функціонування театру перериває німецько-фашистська агресія. В евакуації, об'єднавшись з Харківським оперним театром, творчий колектив продовжував своє служіння оперному мистецтву. В окупованому Києві, силами артистів, які не встигли залишити місто, продовжував функціонувати оперний театр. Київська Велика Опера (Гроссе Опер Київ – нова назва театру) функціонувала два сезони. Художнє керівництво очолив М. Тараканов, диригенти В. Брюкнер, Л. Яновська, О. Пресіч, хормейстер П. Григор'єв-Гончаров. Неблагонадійного М. Тараканова замінює німець В. Брюкнер, що вплинуло на репертуар – пріоритетною стає робота над операми Р. Вагнера. Вистави йдуть переважно німецькою мовою. Зі спогадів киянки І. Хорошунової: «Люди ходять чорні від недоїдання і жахливих настроїв» [5, 164]. Проте, незважаючи на нестатки, принесені війною, кияни відвідували оперні спектаклі. Про це свідчать «Київські записки» І. Хорошунової: «Біля опери стояли величезні черги. Були і ми в театрі. Там німці займають 90 відсотків. ... Брюкнер диригує, як дерев'яний. Хор тільки величезний і дуже хороший» [5, 162]. На початку діяльності Київської Великої Опери художнє керівництво, під орудою М. Тараканова, вкривало киян від примусового вивезення до Німеччини, таким чином, хор театру поповнювався гарними голосами. Із

записок І. Хорошунової: «...слухали «Тангейзера»... Хороший тепер у нас хор. Там чимало зібралось гарних голосів, люди поховались від Німеччини» [5, 162–163]. Укомплектований гарними голосами, хор брав участь у концертних виступах, продовжуючи традиції театру. І. Хорошунова відзначала: «Вчора в опері був перший симфонічний концерт ... Сьогодні Брюкнер диригує дев'ятою симфонією Бетховена. Надумали німці ставити «Оду радості»» [5, 162–163].

Розділений війною київський оперний театр жив і продовжував свою творчу діяльність, зберігаючи свої традиції. Акцентуючи увагу на діяльності артистів, що працювали в київській опері в період окупаційного режиму, варто зазначити: незважаючи на дискримінаційні умови, оперний хор демонстрував якісну роботу, зберігаючи багаторічні професійні традиції, здійснюючи двосторонній зв'язок з київською публікою, що знаходилася в найскладніших життєвих умовах. У щоденнику з архіву Н. Кузьміної можна прочитати слова, які повною мірою характеризують київську публіку і артистів київської опери цього періоду: «І те, що сьогодні є люди, чиє серце, незважаючи на гуркіт гармат и зливу бомб, хоче слухати музику чи читати піднесену лірику, береже нас від цього диявольського, що придумав для нас гинучий світ» [5, 206].

У червні 1944 р. театр повертається до Києва. Творчий колектив поповнюється талановитими музикантами: це диригенти В. Тольба, В. Пірадов К. Сімеонов, О. Клімов; хормейстери М. Купер, М. Берденніков, В. Колесник, що внесли величезний внесок у розвиток київської опери. Одна з перших вистав продемонструвала високу професійну якість вистав, збережені і збагачені в складних умовах професійні традиції, про що свідчить рецензія в газеті «Радянське мистецтво»: «Насамперед слід відзначити загальну художню дисципліну цієї вражаючої вистави ... вокальна стихія – образи головних героїв і хорові сцени – в цій опері сягає такої виразності, такого складного й тонкого розвитку, що найменше відхилення від високого рівня культури співу сильно вражає художнє сприйняття слухача й порушує всю поетичну тканину твору» [3, 216].

Київський оперний театр продовжував свою творчу діяльність, виявляючи її в різних формах. Так, у період 1944–1946 рр., починає концертну діяльність жіночий хоровий колектив, що виник в надрах театральному оперному хорі, «Жінхоранс» під керівництвом М. Ручко [6, 1].

У цей період відбувається процес удосконалення естетичних принципів творчого колективу театру. Ще не подолана перебільшена монументальність, фальшива помпезність постановочних засобів, не виключено використання натуралістичних дріб'язкових подробиць у сценічному вираженні. Так, у контексті утвердження фундаментальних основ естетичного світогляду театру, що, без сумніву, впливало і на творчу діяльність оперного хору, велася робота над оперою «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, прем'єра якої відбулася 29 січня 1951 р. Перебільшене, форсоване хорове звучання було одним із виразних засобів у цьому спектаклі. У рецензії «Подарунок народові» Б. Лятошинський зазначав: «Хоровий колектив, керований М. Берденніковим, гідно здійснив покладене на нього завдання. Хорове звучання було посилене через введення у виставу хору і ансамблю пісні і танцю УРСР» [7, 2].

У другій редакції зовнішня видовищність перестає бути головним компонентом оперної дії. А. Філіпенко в рецензії «Богдан Хмельницький у київському оперному театрі ім. Т. Г. Шевченка» на прем'єру опери, яка відбулася 21 червня 1953 р. зазначав:

«Складне і вдячне завдання передачі почуттів і переживань народу в хороших епізодах вдало виконує колектив хору Київського театру опери та балету (хормейстер – В. Колесник)» [8, 6]. Режисером спектаклю М. Крушельницьким відбитий концептуальний підхід до нової постановочної версії: «...Опера, сприйнята як театральне дійство, на відміну від «костюмованого концерту», ...нічим не відрізняється від драми. ...У роботі над «Богданом Хмельницьким» ми прагнули вселити кожному акторові – від виконавців головних ролей, до учасників хорового ансамблю – саме цю важливу думку. ...Поняттям «опера умовність» занадто зловживали..., намагаючись виправдати цією самою «умовністю» відсутність життєвої правди» [8, 17].

Отже, наполегливе прагнення художників-постановників київського оперного театру до втілення на оперній сцені справжніх людських переживань витісняло з арсеналу художньо-виражальних засобів парадну помпезність або приземлений натуралізм, що суперечать поставленим творчим завданням.

Повоєнне десятиліття було періодом пошуків естетичних принципів українського радянського оперного театру. Долаючи беззмістовні зовнішні постановочні ефекти (пихата монументальність, вульгарний побутовізм), київський оперний театр слідував у руслі класичної режисури і виконавських традицій правдивого, психологічно точного втілення музично-сценічних образів, створюючи чудові високохудожні оперні твори, демонструючи високий професіоналізм творчого колективу, незмінним фундаментом якого був і залишається оркестр і оперний хор.

Проаналізований масив інформації, основою якого є архівні матеріали, критичні відгуки преси, авторські рецензії, а також роботи музикознавців відповідного періоду, дав змогу простежити та відобразити фактори в широкому історичному і культурному контексті, що впливають на складний, іноді суперечливий, різноманітний процес становлення естетичної платформи українського оперного мистецтва. У контексті побудови образно-сислової драматургії оперного спектаклю, визначено трактування ролі хорів на таких етапах:

– у 20-ті роки відбулось становлення та пошук нових художніх форм, що вносять додаткові засоби виразності, удосконалюють рольову функцію хору в драматургії вистави;

– у 30-ті роки – стильові особливості даного періоду, знайшли своє відображення в режисерській інтерпретації хороших сцен;

– у 40-ві роки – професійна діяльність оперного хору продовжувалась у дискримінаційних окупаційних умовах;

– у 50-ті роки – аналіз процесу роботи театру над оперою К. Данькевича «Богдан Хмельницький» дозволив здійснити огляд етапів удосконалення постановочних естетичних принципів та ролі хорової функції у контексті поставлених стильових завдань.

Література:

- 1. Стефанович М. Київський державний ордена Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка / М. Стефанович. – Київ : Мистецтво, 1968. – С. 273.*
- 2. Станішевський Ю. О. Український радянський музичний театр (1917–1967). Нариси історії / Ю. О. Станішевський. – Київ : Наукова думка, 1970. – С. 290.*
- 3. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України ім. Тараса Шевченка /*

*ОПЕРНИЙ ХОР У КОНТЕКСТІ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КИЇВСЬКОГО ОПЕРНОГО
ТЕАТРУ (1917–1955 РР.): ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО*

Ю. Станішевський. – Київ : Музична Україна, 2002. – С. 734. 4. Шипович Н. А. Музыкальная жизнь Киева. Музыкальный театр, т. 2 / Н. А. Шипович. – К.: 1990. – С.328. 5. Гайдабура В. Театр, захований в архівах сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944) / В. Гайдабура. – Київ : Мистецтво, 1998. – С. 220. 6. Хор Киевской оперы «Жінхоранс». 1944–1946 – Центральный государственный архив-музей литературы и искусства. – Ф. 310. – Оп. 1. – Д. 53. – С. 1. 7. Лятошинський Б. Подарунок народові. 1951. – рецензія на оперу К.Данькевича «Богдан Хмельницький» / Б. Лятошинський. – Центральный государственный архив-музей литературы и искусства. – Ф. 158. – Оп. 1. – Д. 18. – С. 2. 8. Філіпенко А. «Богдан Хмельницький» у Київському оперному театрі ім. Т.Г.Шевченка 21 жовтня 1953 р. / А. Філіпенко. – Центральный государственный архив-музей литературы и искусства. – Ф. 158. – Оп. 1. – Д. 18. – С. 6. 9. Крушельницький М. Рождение спектакля 1954 / М. Крушельницький. – Центральный государственный архив-музей литературы и искусства. – Ф. 1132. – Оп. 1. – Д. 63. – С. 17.

УДК745/749.03(477.83–25=411.16)

*Левкович Наталія Ярославівна,
кандидат архітектури, доцент,
доцент кафедри історії і теорії мистецтв
Львівської національної академії мистецтв*

РІМОНІМИ ГАЛИЧИНИ XVIII – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТ.: ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ТИПОЛОГІЯ

У статті здійснено аналіз художніх особливостей юдейських ритуальних предметів – рімонімів, декоративного навершя Сувоїв Тори. Окреслено важливість декорування ручок стержнів Сувоїв Тори відповідно до традицій та заповідей. Проведено типологію рімонімів, створених в Галичині в XVIII – першій третині XX ст. Поширеними були рімоніми, виконані у вигляді пустотілого стержня з широкою круглою основою та кулеподібним, часто ажурним завершенням; з елементами, що відтворюють архітектурні форми; дзвоноподібної форми; рімоніми, що відтворюють форми Корон Тори. Традиційно навершя Сувоїв Тори декорує рослинна орнаментика в стилістиці бароко. Широко використовувалися зооморфні мотиви – зображення оленів, левів, білок, зайців, пташок, орла, що мають важливе символічне значення в юдаїзмі.

Ключові слова: рімоніми, ритуальні предмети, рослинний орнамент, зооморфні мотиви.

В статье анализируются художественные особенности иудейских ритуальных предметов – римонимов, декоративного завершения Свёртков Торы. Описано важность декорирования ручек стержней Свёртков Торы в соответствии с существующими традициями и заповедями. Проведено типологию римонимов, созданных в Галиции в XVIII – первой трети XX вв. Популярными были римоними, изготовленные в виде пустотелых стержней с широкой круглой основой и сферическим, часто ажурным завершением; с элементами архитектурных форм; в форме колокола; а также с воссозданием форм Корон Торы. Традиционно завершение Свёртков Торы декорируют растительная орнаментика в стилистике барокко. Широко использовались зооморфные мотивы – изображения оленей, львов, белок, зайцев, птиц, орла, которые имеют важное символическое значение в иудаизме.

Ключевые слова: римоним, ритуальные предметы, растительный орнамент, зооморфные мотивы.

In this article an analysis of the artistic features of the Jewish ritual objects – rimonimis, decorative tops of Torah scrolls, is made. The importance of decorating the pen rods of Torah scrolls in accordance with the existing traditions and commandments is outlined. A typology of rimonimis, created in Halychyna in the XVIII – the first third of the XX centuries is created. So the rimonimis, made in the form of a hollow spherical, often filigree completed rod with a wide, round basis were the most common at that time;

as well as those with the elements that reflect the architectural forms; bell-shaped and rimonims, that reflect the shape of the Crowns of Torah. Traditionally, the tops of Torah scrolls were decorated by the floral designs, often made in the baroque style. The zoomorphic motifs were also widely used – images of deer, lions, squirrels, rabbits, birds or an eagle, which have important symbolic value in Judaism.

Key words: rimonims, ritual objects, floral design, zoomorphic motifs.

Функціональне призначення творів єврейського декоративно-ужиткового мистецтва Галичини XVIII – першої третини XX ст. безпосередньо пов'язане з релігійно-обрядовими традиціями. Більшість пам'яток є синагогального вжитку і використовувалися в пошануванні Священних текстів Тори. Так, у синагогах ашкеназійських общин Сувої Тори традиційно зберігаються в ніші або шафі Арон-га-Кодеш, захищені тканинними чохлами – торамамантами, які декорують срібні таблички – торашилди. Руків'я Сувоїв Тори прикрашають рімоніми – композиційно складні, щедро декоровані срібні навершя. Більшість збережених рімонімів зберігаються в численних музейних і приватних колекціях світу, доволі часто пропонуються для продажу на аукціонах і становлять значний сегмент срібної церемоніальної юдаїки. Водночас більшість пам'яток до сьогодні не стали об'єктами мистецтвознавчого дослідження. Відсутніми є наукові дослідження з систематизації та каталогізації пам'яток юдаїки Галичини XVIII – першої третини XX ст., як значного сегменту декоративно-ужиткового мистецтва краю. Пам'ятки єврейської культурної спадщини Галичини до сьогодні не включені в джерельну базу досліджень провідних науковців українського мистецтва, що і визначає актуальність нашої статті.

Декоративно-ужиткове мистецтво євреїв є темою наукових досліджень низки істориків і мистецтвознавців. Найбільш значний доробок належить американським ученим, дослідникам колекції Єврейського музею в Нью-Йорку Р. Крафман [7], С. Кайсер [9], А. Каноф [8], провідному досліднику єврейських шлюбних контрактів ктубот, а також Сувоїв Тори Ш. Цабар [10], українській дослідниці єврейського срібла Т. Романовській [5]. Однак єврейське церемоніальне срібло Галичини традиційно розглядають у контексті загального розвитку юдейського мистецтва світу або ж оминають взагалі. Більшість публікацій – це музейні каталоги зі стислою інформацією, позбавленою мистецтвознавчого аналізу, або ж науково-популярні видання енциклопедичного характеру.

Метою дослідження є аналіз художніх особливостей рімонімів та проведення типології.

Священна Тора – П'ятикнижжя (תּוֹרָה הַחַמִּישִׁי הַמּוֹשֵׁי – хаміша хумшей Тора – буквально «п'ять розділів Тори») є для юдеїв найбільшим даром від Бога, втіленням всеохопної і всеосяжної мудрості, доброти, справедливості Всевишнього. Тексти Тори, традиційно написані на сувоях, поєднують історію, закони, певні дороговкази для євреїв, а їх вивчення і дотримання настанов є шляхом служіння Богові. Тора як безцінний дар була дарована Мойсею на горі Синай і в юдейській традиції вважається символом зв'язку народу з Богом. Усна традиція вказує на заповідь «напиши слова (слова Тори) на скрижалі серця свого» [6, 67–68]. На важливості Сувої Тори, а відтак їх збереженні та пошануванні

наголошується в притчах царя Соломона «Хто знаходить мене (Тору), знаходить життя» [Притчі царя Соломона 8 : 35].

Сувої Тори – Сефер Тора (תּוֹרָה סֵפֶר – Книга Закону) – є центральними об'єктами духовного та матеріального пошанування в синагогах. Написання сувоїв Тори вимагало чіткого дотримання правил, пов'язаних з ритуальною чистотою, відповідністю пергаменту, чорнила, пер, матеріалів для зшивання, і навіть шрифтів. Детальний опис правил і законів переписування Сувоїв Тори наведено в Талмуді в трактаті «Соферім» (סוֹפְרִים), який налічує 21 главу, що включають 225 параграфів – галахот. Значна частина присвячена ритуальним правилам переписування Тори. Особливі акценти зроблені на святості Тори та необхідності її вивчати. Більшість сучасних учених переконані, що трактат було написано в середині VIII ст. н.е. До трактату Соферім у різні часи у своїх коментарях зверталися провідні єврейські мислителі, серед яких Раші та Маймонід. Цей трактат і коментарі до нього детально вивчалися в єшивах, зокрема, його було видано у Львові 1877 р.

Сефер-Тору пише спеціальний переписувач – сойфер, який щодня перед роботою здійснює ритуальне омивання – мікву і промовляє: «Я пишу Тору в ім'я її святості, і ім'я Бога – в її святості». Щоразу перед тим, як написати ім'я Бога, промовляє: «Я пишу ім'я Бога в ім'я святості його імені». Для написання використовують тільки пергамент, зроблений зі шкіри кошерної тварини, а майстер, який його виготовляє, перед початком роботи повинен виголосити, що розпочинає її в ім'я святості Тори. Для зшивання сувоїв використовували сухожилля з ніг кошерних тварин. Спочатку Тору переписували пером і обов'язково чорним чорнилом, адже, відповідно до агади, «Тора написана чорним вогнем на білому вогні» [3, 350], що надзвичайно поетично описано в Мідраш Конен. Важлива увага зосереджувалася на правильності та каліграфії переписування текстів. У ашкіназійських общинах використовували так звані квадратний асирійський шрифт, детально описаний в Талмуді [Шаб. 104a]. Після остаточного зшивання сувоїв їх прикріпляли до дерев'яних ручок ацей-хаїм (עץ-חַיִּים) і фіксували круглими дисками. Руків'я ацей-хаїм давали можливість скручувати та перемотувати сувої, не торкаючись до них руками. Буквальним перекладом «ацей-хаїм» є «дерево життя». У такий спосіб формується метафора двох стержнів, що підтримують (фіксують) Сувої Тори з мудрістю світового укладу: два стовбури Дерева Життя, між якими мудрість і святість. Порівняння з деревом життя в притчах царя Соломона «Вона (Премудрість, Тора) є дерево життя для тих, хто бачать (здобувають) її – і блаженні, які зберігають її» [Притчі царя Соломона 3 : 18]. Важливість ацей-хаїм підкреслювалася їхнім декоративним оздобленням.

На верхні руків'я стержнів Сувоїв Тори в ашкеназійських громадах у свята одягали Корони Тори, а в суботу одягали декоративні навершя – рїмонїми (רִמּוֹנִים – гранат). Термін «рїмонїми» є похідним від «рїмон» – гранат, який є важливим символом в юдаїзмі [9, 43], втіленням землі Ізраїлюродючості, та багато разів згадується в текстах Тори. В аналізі наверш ацей-хаїм важливою є юдейська традиція, яка стверджує, що в гранаті 613 зерняток, що відповідають кількості заповідей «міцвот», даних юдеям. Таким чином, мотив граната в рїмонїмах стає своєрідною коронацією мудрості, даної народу. Водночас використання мотиву граната в оздобленні Сувоїв Тори можна вважати

алюзією храмової літургії, адже одяг первосвященика було декоровано гранатами, капітелі колон Яхін і Боаз теж вирішені у вигляді гранатів. Зв'язок з образом первосвященика підсилювався завдяки дзвоникам, які також декорували більшість рімонінів і мелодійно звучали при час перенесенні Тори під час синагогальної літургії. З текстів Тори відомо, що до одягу первосвященика були пришиті дзвіночки. У різних єврейських общинах вважалося, що елементи оздоблення Сувоїв Тори мають магичні властивості. Окремі аксесуари оздоблення Тори використовували як допомогу та захист жінки в пологах. У єврейських общинах Курдистану та Афганістану рімоніми мали подовження сферичної форми та заглиблення для води. Під час пологів чоловік ішов до синагоги, брав завершення, набирав у них воду і давав дружині, що мало значно полегшити пологи. У сефардських общинах магичною дією для полегшення пологів наділяли стрічки, якими перев'язували Сувої Тори, або закріплювали тік. Донаторські написи на чохлах для Сувоїв Тори в окремих випадках укладалися згідно з ученням кабали, і їхні абрєвіатури теж мали глибоке магичне значення [10, 149].

Рімоніми, як і решту предметів, пов'язаних з оздобленням Сувоїв Тори, їх возвеличенням пошануванням, створювали відповідно до «хіддур міцва» («заповідь прикрашати»). У їхніх формах і оздобленні втілювалися кращі досягнення майстрів. Традиційно рімоніми – це парні вироби, що відповідно одягалися на два руків'я Сувоїв Тори. Матеріалом для виготовлення рімонінів обирали срібло, яке в окремих випадках додатково золотили та застосовували класичні техніки художньої обробки металу – лиття, карбування, гравіювання, філігрань.

Використання рімонінів в оздобленні Сувоїв Тори характерне для всіх єврейських общин, і впродовж століть утворилися локальні відмінності в трактуванні форм і принципах оздоблення залежно від регіону. На теренах Галичини у створенні рімонінів наслідували давні зразки німецьких і голландських пам'яток, зокрема, створених у майстернях Нюренберга, Аугсбурга, Франкфурта на Майні, Берліна [7, 42–43]. Збережені ранні пам'ятки з терен Галичини датують початком XVIII ст. (зберігаються в колекції Єврейського музею в Нью-Йорку), виконані у вигляді пустотілого стержня з широкою пласкою круглою основою (від кінця XVIII ст. основи набувають опуклих форм) і кулеподібним, часто ажурним завершенням, яке в кінці XVIII ст. доповнюють мініатюрною короною, шишкоподібним або кулеподібним завершенням, букетом квітів і плодів, переважно гранатового дерева, або орла – метафори божественної присутності. (Для визначення характеристики рімонінів такого типу в літературі також використовують термін «Germany (Berlin) spindle form»). Такі рімоніми з підкресленою основою-базою, щедро декорованим, здебільшого волютоподібними мотивами стояном, та завершені кулею певною мірою відтворюють форму колони та можуть трактуватися як алюзія храмових колон Яхін і Боаз. Рімоніми такої форми були одними з найпоширеніших у Галичині впродовж XVIII – першої третини XX ст.

Яскравим прикладом наверх такого типу є рімоніми, датовані початком XVIII ст., з колекції Єврейського музею в Нью-Йорку, виконані в техніці карбування, частково золочення та ажурю. Візуально рімоніми складаються з трьох частин: основи, стояна та ажурного кулеподібного завершення. Особливістю пам'ятки є повністю пласка основа з широким декорованим бордюром. Варто зазначити, що датовані пізнішим часом зразки

мають опуклу, іноді дзвоноподібну основу. Стоян декоровано рослинними орнаментами, скомпонованими у фризові композиції, розташовані за спіралевидним принципом. У вирішенні стояна простежується спорідненість з популярними в період бароко витими колонами. Кулеподібне ажурне завершення візуально поділене на чотири реєстри. Нижній суцільний декорований видовженими овами, довкола якого прикріплені шість круглих за формою дзвіночків. Наступні два – це ажурні фрагменти, сформовані рослинною орнаментикою і поділені по вертикалі шістьма пласкими раменами. Завершує композицію суцільна частина, декорована овами та увінчана суцвіттям багатопелюсткової квітки. Декоративне оздоблення рimonімів підкреслено пишне, урочисте, виконане відповідно до стилістики бароко.

У період історизму галицькі майстри звертаються до взірців більш раннього часу, популярних у Європі, зокрема, Голландії та Німеччині, рimonімів вежоподібного типу. Архітектурні мотиви активно використовували в єврейському декоративно-ужитковому мистецтві та відтворювали також у бсамімах, торашилдах. Залежно від регіону та домінуючого архітектурного стилю запозичували наяскравіші елементи. Більшість ашкеназійських рimonімів вежоподібного типу складаються з пустотілого стержня, який одягався на руків'я ацей-хаїм, та одно- інколи двоярусної, круглої або шестигранної в перетині галерейки з колонами або ажурними стінками у верхній частині. Ці вироби мали модифіковані форми галерейок з колонами та куполами темп'єтто [7, 44]. У середині або по кутах об'ємної галереї кріпили дзвіночки. Увінчували рimonіми такого типу невеличкі корони або стилізовані куполи, сигнатурки.

До такого типу належать філігранні рimonіми, датовані 1880 р., виставлені на аукціоні «Hammersite» (7.07.2005 р., лот 4168) [1]. Їхню центральну частину становить шестигранний об'єм, дещо звужений угорі, з отворами у вигляді арок на кожній зі стінок. До арок прикріплені шість дзвіночків. Таким чином у центральній частині рimonімів відтворені значно стилізовані архітектурні форми. У техніці виконання та характері декоративного оздоблення простежується спорідненість з низкою філігранних бсамімів, виконаних у Галичині впродовж кінця XVIII – XIX ст.

Особливою пишністю та врочистістю вирізняються рimonіми дзвоноподібного типу, найпоширеніші в XIX – першій третині XX ст. Як уже зазначалося, мотив дзвіночка поруч з гранатом є засадничими ідеями при створенні рimonімів як символи літургійного одягу первосвященика, а відтак трансцендентного зв'язку зі землею Ізраїлю. Візуальним акцентом таких пам'яток є центральний елемент у вигляді дзвона, нижній діаметр якого прилягає до випуклої чаші. Завершує композицію зображення корони, лева, орла, інколи букет квітів. Загальний об'єм рimonімів дзвоноподібного типу, окрім стержня, традиційно є ажурним, щедро декорованим рослинною орнаментикою, зображеннями тварин, що переважно мають символічне значення.

Окрему частину становлять рimonіми, загальні форми яких скомпоновані з кулястих, часто ажурних об'ємів, розташованих один над одним і увінчаних короною або дрібною пластиккою. Джерелом творчих інспірацій у таких виробах, безперечно, є плід гранатового дерева. Більшість рimonімів такого типу датують XIX ст. Ілюструють такі форми галицькі рimonіми, датовані 1820 р. (приватна колекція Нетанья Ізраїль. Рimonіми виставлені на аукціоні «Pasarel», лот 16689) [4]. Рimonіми складаються з

гладких стержнів з кількома декоративними кільцями посередині, без основи та кулястих завершень. Завершення сформовані з пласких рамен, перехоплених посередині доволі широким обручем. Особливої пластичності досягнуто завдяки чергуванню гладких рамен і рамен у вигляді плетінки. Завершує композицію пропорційно невелика корона.

Інколи галицькі рімоніми відтворюють значно стилізовані та трансформовані форми багатоярусних Корон Тори. Нижню частину традиційно становить пустотілий стержень, що переходить у кулю, над якою розташовували невеличкі дво- в окремих випадках триярусні корони з пласкими обручами та щедро декорованими раменами. Таким пам'яткам притаманна легкість, вибагливість ліній та орнаментальних композицій.

Зразком такого вирішення є рімоніми, виготовлені в Галичині й датовані початком XIX ст. (аукціон «Hammersite» 1.30.2008, лот 9563) [2]. Композиція рімонінів складається з трьох основних ярусів кулястої форми, встановлених на невисокі гладкі стержні на опуклих основах. Декор нижніх ярусів побудований на гармонійному поєднанні рослинної орнаментики: листя та квітів. Два верхні яруси утворені пласкими раменами, типовими для Корон Тори. Між раменами другого ярусу закомпоновані фігурки маленьких пташок, які в дзьобах тримають дзвіночки. Між раменами верхнього ярусу прикріплено шестипелюсткові квітки, серцевинки яких із зеленого скла. Увінчують рімоніми зображення вазона з кущем квітів. Незважаючи на значну кількість окремих деталей, загальна композиція рімонінів цілісна, врівноважена та гармонійна.

У декоративному оздобленні рімонінів усіх типів переважає рослинна орнаментика, це – різної міри стилізації мотиву гранатового цвіту та плодів гранатового дерева, акантове, дубове листя, пальмети, квіти соняха, троянди, півонії, шестипелюсткові квітки, виноградна лоза, виноградне гроно та інші. Широко використовувалися також і зооморфні мотиви – зображення оленів, левів, білок, зайців, пташок, орла, що мають важливе символічне значення в юдаїзмі.

Отже, ужиткове призначення рімонінів як елемента декорування, матеріального пошанування та возвеличення Сувоїв Тори зумовило багатство їхніх форм і оздоблення. Застосування в декорі дзвіночків створювало важливий звуковий ефект під час синагогальної літургії, який підсилював візуальне сприйняття рімонінів, зосереджував увагу на Сувоях і елементах їхньої оздоби. Рімоніми замовляли навіть найбільш бідні юдейські общини, а в багатих синагогах їх було по кілька пар. Збережені рімоніми – це надзвичайно цінні в духовному, історичному, мистецькому, культурному значенні пам'ятки ювелірного мистецтва.

Література:

1. Аукціон «Hammersite» (7.07.2005 р. Лот 4168) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://new.hammersite.com/Requestbid/4168.aspx>. 2. Аукціон «Hammersite» 1.30.2008. Лот 9563) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.hammersite.com/RequestBid/9563.aspx>. 3. Моше бен Маймонид. Путеводитель растерянных / Моше бен Маймонид ; перевод и коммент. М. А. Шнейдера. – Москва : Герашим ; Иерусалим: Маханаим, 2014. 4. Приватна колекція Нетанья Ізраїль. (Рімоніми виставлені на аукціоні «Pasarel» Лот 16689) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.pasarel.com/product/0099-4780/>. 5. Романовська Т. Іудаїка / Т. Романовська // Золота скарбниця України. – Київ : Акцент, 1999. – 208 с. 6. Талмуд. Мишна и Тосефта: Авот рабби Нафана в обоих

версиях, с прибавлением трактата Авот. – Москва : Риполл Классик, 2003. 7. Grafman R. editer by Mann B. Vivian. *Growing glory. Silver Torah Ornaments of the Jewish museum, New York. – Boston: publisher David R. Godine, 1996. – 398 p.* 8. Kanof A. *Jewish Ceremonial Art Religious Observance / A. Kanof–Harry N Abrams, 1980. – 268 p.* 9. Kayser S. Stephen. *Jewish ceremonial art / Kayser S. Stephen. – Philadelphia: The jewish Publication Society of America, 1955. – 168 p.* 10. Sabar Shalom. *Torah and Magic: The Torah Scroll and Its Appurtenances as Magical Objects in Traditional Jewish Culture / Sabar Shalom // European Journal of Jewish Studies. – Vol. 3. – Issue 1. – 2009. – P. 135–170.*

УДК 39(477.8=411.16)

Панура Ірина Іванівна
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА ЄВРЕЇВ ДРОГОБИЧЧИНИ

Порушено проблему збереження та відродження етнокультурної спадщини галицьких євреїв, що в різні історичні періоди проживали і працювали в місті Дрогобич.

Ключові слова: єврейська культура, етнокультурна, єврейська громада, багатокультурність, культурно-історичні традиції.

Поднято проблему сохранения и возрождения этнокультурного наследия галицких евреев, что в разные исторические периоды проживали и работали в городе Дрогобыч.

Ключевые слова: еврейская культура, этнокультурная, еврейская община, культурно-исторические традиции.

Raised the problem of preservation and revival of ethnic and cultural heritage of the Galician Jews, that in different historical periods have lived and worked in the city of Drohobych.

Key words: Jewish culture, ethnocultural, the Jewish community, multiculturalism, cultural and historical traditions.

Сучасна Українська держава репрезентує себе у світі як демократична країна із самобутньою історією, мовою, традиціями, культурою. Саме тому серед актуальних проблем культурології та мистецтвознавства виокремлюються питання етнокультури регіонів як умови самозбереження, самовираження та розвитку в глобальному світі.

Духовні надбання національних меншин є органічною складовою та важливим чинником збагачення та розвитку всього українського суспільства, хоча в певних історичних умовах під впливом геополітичних, економічних, соціальних та інших чинників вони зазнали значних трансформацій.

Яскравим прикладом співіснування різних культур, мов, релігій та традицій є Дрогобиччина, розташована в південно-західній частині Галичини. Її етнонаціональний колорит формувався протягом століть; це територія не тільки розквіту багатоетнічного та багаторелігійного суспільства, а й місце руйнування пам'яток культури, винищення людей у ХХ ст., зокрема під час Голокосту, Другої світової війни, етнічних чисток та повоєнного забуття і стирання слідів.

Під час Голокосту було знищено значний пласт багатой матеріальної і духовної єврейської культури. У радянський період залишки цієї спадщини були занедбані або остаточно ліквідовані. Тільки після проголошення незалежної України почався поступовий процес відродження і повернення пам'яток єврейської громади Галичини.

Сьогодні науковці намагаються реконструювати єврейський культурних пласт, інкорпорувати його в сучасний галицький та український контекст. Зацікавлення єврейською культурою пов'язане з бажанням повернення євреїв до своєї галицької ідентичності, відбудови її в усьому багатстві та різноманітності.

Метою статті є розкриття культурно-мистецької діяльності єврейської громади Дрогобиччини як однієї з яскравих форм художнього мислення та самовиявлення.

Життю дрогобицьких євреїв присвячено дуже мало спеціальних досліджень. Основну масу джерел становлять різноманітні за жанром публікації та видання: науково-дослідні, публіцистичні, довідкові, мемуарні (книги, статті). Мемуарні публікації представлені українською діаспорою, переважно колишніх дрогобичан. Культурній сторінці життя міста та єврейської громади присвячені окремі статті у збірниках «Дрогобиччина земля Івана Франка» [2].

Українська діаспорна мемуаристика, акцентуючи увагу на антигуманній та антиукраїнській політиці радянської влади в Галичині, дуже побічно порушує проблему єврейської громади Дрогобича

У «Нарисах із історії Дрогобича», підготовленої провідними фахівцями історії Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка під редакцією Л. Тимошенка, про єврейську громаду згадується в розділі 4.3. «Місто і його національні громади», де вказується, що у міжвоєнний період, єврейська громада була чисельною. За результатами перепису в 1931 р. із 32261 чоловік населення міста, євреїв було 12931 особи, тобто 40%. Вона була активною в економічному, культурному і громадському житті Дрогобича [4].

У науково-популярній праці польського історика В. Будзинського «Місто Шульца» викладена як статистична інформація про економічний та культурний розвиток міста, так і різні спогади дрогобичан польської та єврейської національностей.

Наукові розвідки Й. Гельстона присвячені єврейським культовим спорудам Дрогобича [1].

Аналіз праць показав, що в нинішніх умовах спостерігається прагнення наукового переосмислення етносоціальних процесів міста, але попри всі досягнення науковців необхідно визнати факт відсутності комплексних системних досліджень саме культурно-мистецького життя єврейського Дрогобича.

Галицьке єврейство – це дуже специфічна етнокультурна група, яка після входження Галичини в Австрійську імперію пройшла особливий шлях розвитку і по суті складає особливий субетнос.

Знайомство з документами ДА ІФО показало, що джерела з юдаїки першої половини ХХ ст. хронологічно поділяється на три періоди: австрійський (1727–1918), період Першої світової війни (1914–1918), та польський (1919–1939).

Документи австрійського періоду представлені статутами окремих єврейських громад, міжвоєнний період, представлений документами пов'язаними з переселенням євреїв в Палестину, розвитком сіонського руху, а також з історії 50 єврейських релігійних громад, які діяли в містах і селах Галичини. Це статuti, фінансові звіти, дані про рабинів і членів правлінь, листування з питань діяльності громад та інші документи, які розкривають процес єврейського національно-культурного відродження в 20–30-х роках

XX ст. Джерелознавча база ДА ІФО дозволяє прослідкувати й окремі аспекти діяльності єврейських закладів освіти, які діяли на території Східної Галичини.

Перші відомості про присутність євреїв на Дрогобиччині знаходимо в міських актах 1569 р., хоча згадки про їх присутність у місті датуються 1404, 1425, 1452–1454 рр. З 1578 року польський король Стефан Баторій забороняє євреям проживати в місті та вести торгівлю в усі дні крім ярмаркових, таке обмеження діяло до XVII ст.

Отже стосовно XIV–XV ст. – першого етапу розвитку міста Дрогобича не має підстав впевнено стверджувати про присутність єврейської громади. Скоріше за все невеличка гміна постала лише в XVI ст., коли євреї одержали дозволи на господарську діяльність, в основному, торгівельну.

Селили євреїв спочатку біля жуп, навколо яких вирувало господарське життя. Незважаючи на ординські спустошення у XVII ст., вони активізували своє життя в Дрогобичі.

У 1634 р. було укладено угоду між євреями і старостою Л. Даниловичем, яка вміщує тексти важливих привілеїв. В одному з них вперше згадується «Лан», на якому євреям дозволялося вживати свої «обряди і набожества» згідно їх законом, але заборонялося влаштовувати цвинтар. Це дало змогу збудувати першу в Дрогобичі синагогу, яку в часи козацького нападу 1648 р. було спалено.

За люстрацією 1661–1665 рр. на лані вже виникла ціла вулиця із 15 будинків, зі своїми храмами, генделем і публічними торгами.

Єврейське місто окреслене ревізією 1962 р., вже налічувало 27 об'єктів: «дім великий», будинок-контора, малий будиночок єврейського бакаляра, будинок школяра, золотаря, різника та ін. Містечко на старостинському Лані збереглося до XX ст. Саме тут була збудована невелика синагога. У 1648 р. після козацького штурму міста були зруйновані і синагога, і більша частина єврейського майна [4]

У 1743 р. була зведена мурована божниця і ще кілька малих та звичайних домів молитви. Найбільшу синагогу у Дрогобичу збудовано у 1842–1865 рр., яка збереглася й до нині. Вони були осередками духовного і культурного життя дрогобицьких євреїв.

У 1794 р. австрійським урядом складено перший офіційний перелік населених пунктів Галичини. За цією класифікацією Дрогобичу залишили статус міста. Етнічно він був багатонаціональним, а населення релігійно – конфесійно неоднорідним. Австрійська статистика свідчить, що в 1785 р. у місті мешкало 2866 греко-католиків, 1600 римо-католиків, 2236 – іудеїв.

За переписом 1900 р. – іудеїв було 44,7% від усього населення Дрогобича. З кінця XIX ст. місто та його околиці стають центром великого нафтового басейну, що зумовило стрімкий розвиток техніки, культури і освіти.

Українська та єврейська громади Дрогобича почали активну діяльність з відкриття шкіл. У 1900 р. засновано першу єврейську жіночу гімназію. Створення політичного, освітнього і культурного середовища в Дрогобичі не відбувалося без яскравих особистостей, які представляли ті чи інші громади. Відомим громадським діячем Дрогобича першої половини XX ст. був Еліаш Фасрштайн і його сім'я. Впливовим промисловець відіграв помітну роль в житті міста. Члени його родини брали участь у комісії із відкриття єврейського кладовища 1926 р., Еліаш Фасрштайн ініціював будівництво єврейського Дому сиріт, якими опікувалася єврейська віровизнана громада.

Син Еліаша Якуб Фаєрштайн був теж головою єврейської громади, членом Повітового відділу, головою Кураторіуму. Протягом багатьох років курував містом, призначав на посади мерів членів, Громадської ради рабинів, ставився до українців та поляків як до євреїв, забезпечуючи баланс різних етнічних груп.

Доволі неоднозначною була постать сина Еліаша Якуба Фаєрштайна, так само, як і мета, поставлена ним у його меценатській діяльності. Одні вважали його добрим меценатом та патріотом єврейської національної громади міста, інші – корупціонером, політичні махінації якого спровокували «криваві вибори» 1911 р., бюрократизацію міської поліції та частини політиків магістрату і повітової ради.

Ще перед «кривавими виборами» його прибічники вважали, що Я. Фаєрштайн з давніх часів належав до найбільш шанованих і люб'язних людей у Дрогобичі, який мав «порядний характер, шляхетські манери, був великим філантропом і здобув свій статус завдяки своїй наполегливій праці». До початку Першої світової війни Я. Фаєрштайн обіймав кілька серйозних адміністративних посад: голови єврейської ради в Дрогобичі, віце-бургомістра міста (1905–1907 рр.), а також був дійсним членом різноманітних гуманітарних інституцій і товариств. Я. Фаєрштайн, як серйозний політик, долучився до організації власної «партії Фаєрштайна», з якої на вибори 1911 р. делегував доктора права Натана Левенштайна. На противагу його силам діяла сіоністська партія, якою керували пан Шпіцман і доктор Розенберг, котра постійно намагалася очорнити діяльність Якуба Фаєрштайна і навіть в своїй одноденній газеті «Підкарпатський голос» намагалася викрити потаємні факти його кар'єри. Після кривавих виборів, коли військові вбили 26 міщан і поранили 47 осіб, ім'я Я. Фаєрштайна все частіше почало асоціюватися з ініціатором цих подій. Зрештою, джерельні свідчення містять чимало інформації про справжні особисті амбіції Я. Фаєрштайна, політичний піар якого завжди виступав на перше місце краю.

У будь-якому випадку будівництво будинку сиріт мало не тільки політичний характер, але й позитивне культурно-релігійне значення для міста, позаяк, величезна кількість безпритульних єврейських дітей з усього повіту отримали унікальну можливість повноцінного виховання, яке включало проживання і навчання в одному закладі. Як правило, це були діти бідних євреїв, які померли від важкої праці на нафтових підприємствах, значна частина дітей з єврейського Лану. Також першочергове право вступу мали діти єврейських родин, які постраждали в часі «кривавих виборів 1911 р.». У цілому програма набору в сиротинець передбачала виховання єврейських дітей з усього повіту.

У період з 15 грудня 1911 р. до початку січня 1912 р. Я. Фаєрштайн почав організовувати Товариство, яке би безпосередньо займалося підтримкою єврейських сиріт та будівництвом сиротинця, яке отримало назву «Towarzystwo ku wspieraniu wychowankow zakladu sierot zydowskich w Drohobyczu» (далі – «Товариство»). 26 грудня 1912 р. у Дрогобичі відбулися Загальні збори 11 фундаторів «Товариства», які обрали своїм головою ініціатора справи Я. Фаєрштайна. Секретарем «Товариства» голова призначив Леона Шуцмана. На засіданні було уважно перечитано і проаналізовано зміст кожного параграфу статуту «Товариства», після чого одногосно було прийнято рішення про його затвердження. Статут «Товариства» містив 18 параграфів, кожен з

яких стосувався конкретного предметного розділу, які врегульовували інституційний розвиток «Товариства», його внутрішню організацію, функції і щонайголовніше процес будівництва сиротинця та механізми догляду за вихованцями:

26 грудня 1912 р. свої підписи в протоколі першого засідання Товариства і в статуті «Товариства» поставили: Маркус Штернбах, рабин Барух Маргулес, нафтовий магнат Давід Гартенберг, Осіас Шрайер, Норберт Шауфер, нафтовий магнат Ігнацій Файерштайн, Якуб Файерштайн, крайовий адвокат д-р права Александер Бергверк, Леон Шутцман, Давід Блох, Ліпа Золлер (Фоллер).

18 січня 1914 р. відбулася урочиста посвята єврейського сиротинця. Під час виступу до урочистого відкриття хор єврейських студентів цісарсько-королівської гімназії ім. Франца Йосифа I в супроводі органної музики заспівав гебрейською мовою молитву «Matowu». Після цього рабин д-р Барух Маргулес виголосив повчальне казання польською мовою, в якому наголосив на значенні добродійства та милосердя, на яких ґрунтується світ.

З кінця 60-х років XIX ст. засновано товариство «Шомер Ізраель» (Стража Ізраїлю), яке займалося і видавничою діяльністю. Це невеликі газети, листівки, що критикували хасидів, агітували молодь відмовлятися від патріархального способу життя і вступати до світських навчальних закладів, йти шляхом просвітництва та асиміляції.

23 лютого 1883 р. в Дрогобичі вийшла друком перша єврейська газета «Drohobyczer Zeitung» (Дрогобицька газета). Засновником і видавцем був Аарон Хірш Жупнік – єврейсько-німецький письменник. Він не тільки редагував статті, а й займався виданням цілої низки часописів та книг, як для Дрогобича, так і для Галичини. Проіснувала газета до Першої Світової війни.

Єврейська культура Дрогобича другої половини XIX ст. представлена мистецькими постатями братів з родини Готтлібів: Мауріцієм, Пилипом, Леопольдом і Мартином.

Мауріцій Готтліб народився у Дрогобичі в 1856 р. здобув освіту у Львові, Відні, Мюнхені та Кракові. Навчався у відомого майстра польського живопису Яна Матейка. Серед його полотен: «Юдита», «Казимир Великий дарує право євреям», «Євреї, що моляться в синагозі». Він є автором феноменального зображення Ісуса Христа. Мауріцій поєднав у собі традиційне єврейство із захопленням передовими на той час польським малярством презентованим Я. Матейком.

Леопольд Готтліб – молодший брат Мауріція графік і художник, автор картин на єврейську тематику.

Маловідомий сьогодні дрогобицький художник Єфраїм Лім'єн прославився своїми Ілюстраціями до Біблії і у своїх графічних роботах наблизився до видатних представників Європейського модерну.

З містом Дрогобич пов'язана доля однієї з найталановитіших європейських акторок Елізабет Бергнер (1897–1986).

20–30-ті роки XX ст. характеризуються активними процесами єврейського національно-культурного відродження на території Галичини й Польщі.

Джерелознавча база ДА ІФО дає змогу протезити окремі аспекти діяльності єврейських закладів освіти, політичних, релігійних, благодійних, культурно-освітніх, гуманітарних, організацій та осередків.

Важливою ідеєю цих осередків було згуртування єврейства довкола власних етнічних інтересів, залучення до творення й поширення культурних цінностей. Культурно-мистецькі організації займалися популяризацією єврейських музичних творів, влаштовували концерти, вечори музикування, камерні концерти.

Єврейська громада підтримувала талановитих дітей з дитячих будинків та бідного єврейського трудового люду.

У Дрогобичі на той час була відкрита музична школа та єврейська хорова студія, у якій учасники отримували музичні знання та виступали на різних світських заходах.

На культурно-мистецьке життя єврейської громади Галичини взагалі і Дрогобича зокрема початку ХХ ст. мала вплив культурно-просвітницька організація «Культур-ліга». Своєю діяльністю вона охопила Україну, Росію, Литву, Білорусію, Польщу. Її завданням було поширення в народі єврейської світської культури в усіх галузях людської творчості.

Дрогобич зберігає у своєму лоні багато артистичних постатей, що підтверджують багатокультурність цього міста. Одним із феноменальних прикладів багатокультурності міста Дрогобича є постать письменника і художника Бруно Шульца, який уславив його у світі. Він жив і творив на перехресті української, польської та єврейської культури, його творчість була тісно пов'язана з рідним містом. Попри те, що його твори перекладені на всі європейські мови він, на жаль, маловідомий українцям.

Його творчість складають дві повісті «Санаторій під клеписдрою» та «Цинамонові крамниці», що стали шедеврами світової літератури, кілька критичних статей, уривки прози та більше двох сотень оригінальних малюнків.

Як художник він розробив і застосував техніку «*cliche-verre*» (фр. кліше на склі), яку ще називав її складною пластиною. Б. Шульц був єдиним відомим у Польщі графіком, що застосовував ці методи.

Варшавському національному музею належить один із двох оригінальних примірників «Книги бовванізму», що складає невелику кількість відбитків комплекту із 20 гравюр підготовлених автором до друку. Характерною рисою гравюр «Книги бовванізму» є їхня екзальтованість.

У Дрогобичі в Палаці мистецтв музею «Дрогобиччина» експонуються фрагменти стінопису, що був створений у 1942 р., коли Бруно Шульц працював на віллі німецького офіцера, розписуючи дитячу кімнату. За час, що минув після війни, ці малюнки неодноразово забілювали і тільки у 2001 р. під час ремонту будинку дрогобичан Калюжних фахівці побачили стінопис. Ці малюнки належали Бруно Шульцу. Частина стінопису потрапила до музею «Голокосту» в Ізраїлі, а решту (5 фрагментів) у 2002 р. після реставраційних робіт передали до фондів музею «Дрогобиччина».

Бруно Шульц був тісно пов'язаний з рідним Дрогобичем: у міфологічному образі міста, який проходить через усю його творчість, втілені конкретні прикмети Дрогобича, аж до картографічних дрібниць, але в той же час місто – символізує простір, що володіє універсальними рисами створеного Шульцем Всесвіту. Своєю творчістю Б. Шульц довів феноменальне поєднання різних культур, різних національних та естетичних уподобань. Його постать є універсальним і водночас унікальним взірцем єдності культурних надбань всього світу.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка разом із Полоністичним науково-інформаційним центром ім. І. Менька започаткували Шульцфест, якому вже більше 10 років. Політика фестивалю дала змогу не тільки широко популяризувати ім'я донедавна малознаного в нас, проте визначного митця серед його країн, а й явити *urbī et orbī* «дрогобицького самітника» у нових перекладах та сучасних мистецьких і наукових інтерпретаціях. Такий потужний міжнародний науковий та мистецький форум – унікальна подія, безумовно, не тільки в житті Дрогобича, а й усієї України. Він об'єднав учасників багатьох країн світу і став трибуною для всіх шанувальників творчості Бруно Шульца, творча енергія, якого надихає сучасну молодь на нові звершення та сприяє розширенню культурних зв'язків між державами.

Як місто, що виникло і сформувалося на перехресті мов і культур, Дрогобич своєрідно вписався у світову культуру. Сьогодні це унікальне місто намагається творити самобутній образ, відроджуючи забуті історичні, культурні, освітні та мистецькі традиції.

Література:

1. Гельстон Й. Єврейські культові споруди Дрогобича / Й. Гельстон // *Сакральне мистецтво Бойківщини. Наукові читання пам'яті Михайла Драгана. Доповіді та повідомлення 25–26 червня 1996 р.* – Дрогобич : Відродження, 1997. – С. 20–27.
2. *Дрогобиччина – земля Івана Франка. Т. 1.* – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1973.
3. Мних Р. Дрогобичанин Бруно Шульц / Р. Мних. – Дрогобич : Коло, 2006. – 160 с.
4. *Нариси з історії Дрогобича. Від найдавніших часів до початку XXI ст.* / наук. ред. Л. Тимошенко. – Дрогобич: Коло, 2009. – 320 с.
5. Пастух Р. Вулицями старого Дрогобича / Р. Пастух. – Львів : Каменяр, 1991. – 165 с.
6. Тимошенко Л. Міжнаціональні стосунки в Дрогобичі (кінець XIV – XVII ст.) / Л. Тимошенко. // *Бруно Шульц і культура Пограниччя: Матеріали двох перших едіцій Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі / Польський Інститут у Києві; Полоністичний науково-інформаційний центр ім. Ігоря Менька ДДПУ ім. Івана Франка.* – Дрогобич, 2007. – С. 297–320.
7. Футала Ф. Місто Дрогобич в XIX–XX ст. (історіографія проблеми) / Ф. Футала // *Дрогобицький краєзнавчий збірник. Вип. IV.* Дрогобич, 2000. – С. 223–233.
8. Шалата М. Культурна панорама Дрогобича між двома світовими війнами / М. Шалата // *Галицька брама.* – № 10–12. – Львів, 2002. – С. 10–13.

УДК 78.071.1(477.8)

*Пилипець Іван Васильович,
здобувач Київського національного університету культури і мистецтв*

МУЗИКОЗНАВЧА ТА КОМПОЗИТОРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ЮРІЯ КОСТЮКА (КОСТЬО) НА ЗАКАРПАТТІ ТА В СХІДНІЙ СЛОВАЧЧИНІ

У статті досліджено життєвий і творчий шлях Юрія Костюка, його наукові та композиторські праці. Виявлено внесок Юрія Костьо в розвиток різних галузей музичного мистецтва на західних українських землях.

Ключові слова: Юрій Костюк (Костьо), «музичний ренесанс», «Подкарпатське общество наук», музичний фольклор.

В статье исследуется жизненный и творческий путь Юрия Костюка, его научные и композиторские работы. Выявлено вклад Юрия Костьо в развитие различных отраслей музыкального искусства на западных украинских землях.

Ключевые слова: Юрий Костюк (Костьо), «музыкальный ренессанс», «Подкарпатское общество наук», музыкальный фольклор.

This article examines the life and career of Juriy Kostiuk, his scientific work and songwriting. This article reveals the contribution of Juriy Kosto to the development of various sectors of music in the Western Ukrainian lands.

Key words: Juriy Kostiuk (Kosto), «musical renaissance», «Podkarpatske Society Science», folk music.

У наш час, коли посилюється інтерес до історичного минулого України, відкриваються раніше невідомі факти, відроджуються забуті імена, виявляється специфіка загальнокультурних процесів в різних регіонах нашої країни, ліквідуються прогалини в науковому просторі – звернення до малодосліджених сторінок періоду становлення українського музичного мистецтва в найзахіднішому її терені та виявлення ролі в цьому процесі творчої постаті Юрія Костюка (Костьо) (1912–1998) є назрілим і актуальним.

Аналіз наукової літератури показав що, відомості про Юрія Юрійовича Костюка в Україні є досить стислими. Вони обмежуються енциклопедичними і довідниковими статтями та невеликими публікаціями переважно біографічного характеру, поданими у краєзнавчій літературі. Більше інформації знаходимо в публікаціях зарубіжних видань – В. Любимов, І. Мацинський, І. Русинко, Д. Валко (м. Пряшів), М. Мушинка (м. Вуковар).

Тривалий період радянська влада свідомо замовчувала його здобутки, а за міграцію із радянського Закарпаття – занесла в «чорні списки»: забороняла про нього згадувати і навіть не дозволяла йому бачитися з батьками. Офіційні джерела Радянського Союзу не подавали жодних відомостей про нього і лише в роки незалежної України ситуація змінилася. Інформацію про музиканта нещодавно внесено в Українську музичну енциклопедію [5], біографічний довідник «Мистецтво України» [2]; краєзнавчі

енциклопедії, довідники і календарі, у 2012 р. Україною і Словаччиною урочисто відзначено сторіччя від дня його народження; в Ужгороді та Пряшеві проведено ювілейні конференції та святкові концерти; а в рідному селі ювіляра – Дротинці, що на Закарпатті, встановлено меморіальну дошку.

Мета статті – дослідити внесок Юрія Костюка (Костьо) у розвиток різних галузей музичного мистецтва на західних українських землях.

Історія становлення національної музичної культури на Закарпатті відбувалася у важких умовах «придушення» національних прагнень і короткочасних їх розгортань на хвилях національних підйомів. Пробудження інтересу до народних пісень ознаменувалося активною діяльністю композиторів і досягло найбільшого розвитку в 1920–1930-х роках, увійшовши в історію як «музичний ренесанс». У цей час розбудова місцевої музичної культури проходила швидкими темпами, оновлювалася система музичної світи, формувалася нова закарпатська інтелігенція. Розгорнулося збирання і нотування закарпатських народних пісень (зокрема прадавнього фольклору). Написання виразно національної музики відродило композиторський етап, але вже в новій якості – не аматорській, а професійній.

Хортиська окупація Закарпаття та події Карпатської України «переформатовують» стан музичної культури краю: зазнає заборони місцева мова та рідна пісня, призупиняється національний розвиток. І в цих складних умовах з'являється нова творча молодь, яка розпочинає відвойовувати національні позиції, дипломатично і впевнено утверджувати право корінного населення на розвиток місцевої української культури.

Юрій Костьо входив до плеяди молодих музикантів, що об'єдналися з найфаховішими місцевими музикантами краю – з Дезидерієм Задором та Петром Милославським, і увійшов до так званої «трійки лідерів», виявивши високий патріотизм, сміливість і рішучість в утвердженні місцевої музичної культури на окупованих землях. Після війни ця «трійка» розпалася: Петро Милославський пішов із життя, Дезидерій Задор став засновником професійної композиторської школи на Закарпатті, а Юрій Костьо виконав подібну місію фундатора на українських землях Східної Словаччини.

Представник плеяди музикантів-подвижників Ю. Костюк виділявся багатогранністю талантів: музичний педагог, диригент (хоровий і симфонічний), етнографіст, композитор, музикознавець, виконавець-ансамбліст (скрипаль, альтист, віолончеліст), музичний редактор. Його життєвий шлях має два періоди: закарпатський і чехословацький. Закарпатський період охопив дитинство, юність і початок професійного утвердження на ниві музичного мистецтва, а чехословацький – знаменував розквіт творчості та заслужене визнання.

Юрій Костьо народився в 1912 р. у віддаленому закарпатському селі Сирма (нині Дротинці Виноградівського району Закарпатської області), що належало до так званої Угорської Русі Австро-Угорської імперії. У Мукачівській учительській семінарії Юрій Костьо оволодів майстерністю гри на скрипці та брав участь у студентському струнно-смичковому оркестрі. На старших курсах йому довірили керувати студентським оркестром. Оволодіння музичною грамотою дозволило занотувати народні пісні. Успіхи семінариста відзначали професори Йосип Кашпар та Наталія Шкірпан, які наполегливо рекомендували йому продовжити музичну освіту.

Протягом 1931–1935 рр. Ю. Костьо поєднував вчителювання із навчанням. Для засвоєння музичних дисциплін відвідування занять Мукачівської музичної школи виявилось недостатнім. Молодий вчитель заробляв гроші на приватні уроки і додатково освоював гру на скрипці у військового капельмейстера Ервіна Горачека та гру на фортепіано в піаністки Аліци Палкович. Рівень його підготовки виявився настільки високим, що у 1935 р. Ю. Костьо прийняли не на перший, а відразу на третій курс Празької консерваторії, та ще й з трьох спеціальностей: музична педагогіка, скрипка і диригування. Паралельно він вступив у Карлів-університет – на музикологію. У Празі Юрію Костьо пощастило навчатися у відомих музикантів: у засновника чеської музичної фольклористики і дослідника народної музики багатьох слов'янських народів – Людвіга Куби, у музикознавців з європейським ім'ям Зденека Несдлі та Йозефа Гуттера, у композитора й теоретика Отакара Шіна, композитора, педагога і фольклориста Франтішека Піха, у провідного празького композитора Вятезслава Новака, у диригентів Войтех Боржівой Аїм, Метода Долежіла, скрипаля-педагога Індржіха Фельда та інших. У Празькій консерваторії на спільних концертах розпочалася дружба із земляком і ровесником Дезидерієм Задором, з яким на довгі роки він створить відомий на Закарпатті інструментальний дует.

У 1938 р. Юрій Костьо успішно склав випускні іспити і вже в 1939 р. розпочав свою музично-педагогічну роботу спочатку в Севлюшській, а з 1941 р. – в Ужгородській учительській семінарії. Серед навчальних дисциплін, які викладав Ю. Костьо, були скрипка (альт, віолончель), теорія музики, диригування студентським хором та камерним оркестром, який вперше в чоловічій семінарії започаткував саме він. Перший рік музично-педагогічної роботи Ю. Костьо збігся з подіями в Карпатській Україні. Після трагічної битви на Красному полі викладач музики Севлюшської учительської семінарії Юрій Юрійович у класному журналі навпроти прізвищ загиблих молодих героїв олівцем поставив хрестики, чим зберіг для історії імена патріотів.

З окупацією та переведенням семінарії до Ужгорода працювати стало складно. Угорсько-німецька влада карала перехожих за спілкування рідною мовою, прагнула нав'язати угорську культуру, переконуючи, що місцевої культури на Закарпатті ніколи не існувало. На протидію політиці мадяризації було створено «Подкарпатське об'єднання наук», яке в народі назвали «русинською академією». Члени цього товариства – музиканти Д. Задор, Ю. Костьо та П. Милославський об'єднали свої зусилля на захист закарпатсько-української музичної культури і створили своєрідну «музичну трійцю» однодумців. Утверджуючи право на існування закарпатської народної музики, усі вони активізували процес нотування музичного фольклору свого краю. Ю. Костьо залучив до цієї праці своїх кращих вихованців. Д. Задор, Ю. Костьо і П. Милославський публікуються на сторінках часописів «Зоря» та «Літературна неділя», в 1943 р. спільно готують до друку співавторський музично-етнографічний збірник «Народні пісні подкарпатських русинів» (частина 1) (опублікований в Ужгороді у 1944 р. і перевиданий вже у 1992 р.).

Як викладач Ужгородської чоловічої учительської семінарії, Ю. Костьо відіграв помітну роль у музичному житті Закарпаття: пропагуючи скрипкове мистецтво від музичного бароко – до романтизму, виступав в інструментальному ансамблі із

Д. Задором; очолив кращий камерний струнно-смичковий оркестр; на високому професійному рівні керував чоловічим хором. Продовжуючи справу Олекси Приходька на шляху розбудови хорового мистецтва, у 1941–1942 роках для кращих студентів семінарії організував і проводив диригентські курси. Разом із жіночим хором Ужгородської жіночої учительської семінарії під диригуванням Дезидерія Задора із ініціативи Юрія Костя його чоловічий студентський хор і камерний оркестр провели багато спільних проектів і яскравих концертних програм.

Хоча Ю. Костьо у своїй роботі проявляв максимальну дипломатію: обробки закарпатських народних пісень студентський хор виконував лише після угорських, на репетиціях образний зміст місцевої народної музики розкривав дуже стисло; але в цілому на тлі тогочасного мистецького життя він розгорнув настільки активну діяльність (виступи із включенням закарпатських пісенних номерів відбувалися майже щотижня), що на початку 1944 р. угорсько-німецька влада поставилася до нього категорично, звільнила його з учительської роботи і відправила на фронт.

Мобілізований до німецької армії, в силу ідейних переконань, Ю. Костьо перейшов на бік радянських військ, щоб воювати не проти слов'ян, а проти фашистських узурпаторів. Його чекало чергове важке випробування. В істинність його намірів у сталінський час радянські командири не повірили. Його було заарештовано і як «ворожого шпигуна» етапом відправлено в табори. Юрію Костю вдалося втекти з полону. Як він розповідав своєму близькому колезі з Ужгородської учительської семінарії – Федору Шимоновському – його чудом врятувала родина Костюків із Галичини, що з ризиком для себе певний час перехувувала його, допомогла стати на ноги після поранень і важкого виснаження, та ще й віддала документи свого молодшого сина Юрія Костюка (ровесника і тезки Юрія Костьо). Цій родині закарпатець завдячував другим життям і в силу обставин змушений був перейти на їх прізвище.

Продовжив війну він уже як Юрій Костюк у партизанському загоні Філатова, де правдивість його нових документів перевіряли; пройшов партизанську школу. Згодом приєднався до Першого Чехословацького військового корпусу генерала Свободи, став капельмейстером полкового духового оркестру і разом із військовими рухався на захід. Перетинаючи Ужгород, Ю. Костюк (Костьо) зустрівся зі своїми учнями, колегами, друзями. Тоді всім уже було очевидно, що Закарпаття стане радянським. Пізнавши, що таке сталінський режим, Юрій Юрійович Костюк (Костьо) усвідомлював, що не зможе ужитися з радянською владою, а відтак на пропозицію стати директором Ужгородського державного музичного училища замість себе рекомендував на посаду Дезидерія Задора. Сам же разом із дружиною і сином переїздить до Чехословаччини.

Після демобілізації три роки перебував у Празі, викладав в учительській семінарії (1945–48), керував хором «Лукас» і завершив навчання в Карловому університеті (1947).

У 1948 р. радо відгукнувся на запрошення переїхати до Пряшева для розбудови музичної культури українців-русинів Східної Словаччини, які хоча адміністративно і належали до сусідньої держави, але етнографічно разом із закарпатцями України утворювали єдиний етнічний ареал. Тут він прожив більшу частину свого життя – рівно 50 років. Приїхавши у розквіті сил, Юрій Костюк (Костьо) практично заклав основи

професійної музики та системи музичного виховання українців Словаччини. Ним налагоджується державне системне збирання музичного фольклору. З його безпосередньою участю організуються перші наукові музично-фольклорні експедиції Пряшівщини (1948, 1952, 1954 та інших років), укладається перший науковий збірник українців Східної Словаччини «Українські народні пісні Пряшівського краю» (1958). Ю. Костьо став відомий як один із найактивніших збирачів та найплідніших транскрипторів.

Не дивно, що саме його – знавця музичного фольклору пряшівського краю – запросили до організації найперших професійних українських хорових колективів Пряшівщини, які стали музичною візитівкою Східної Словаччини. Юрій Костьок взяв найактивнішу участь у розбудові хорового мистецтва. У 1953 р. в Межилаборцях ним буде створено Український народний ансамбль пісні і танцю (УНА), у 1956 р. у Пряшеві – Піддуклянський український народний ансамбль пісні і танцю (ПУНА) (який за своїм значенням прирівнювався до Закарпатського народного хору) а протягом 1948–1958 рр. – значну кількість фольклорних колективів і самодіяльних хорів.

Робота з хоровими капелами гостро поставила питання національного репертуару, тісно пов'язаного з місцевим музичним фольклором. Це стимулювало до написання Юрієм Костьоком власних хорових творів: обробок закарпатських народних пісень та оригінальних хорових композицій. Він брав участь у композиторських конкурсах, неодноразово здобував перші премії. А відтак – у 1950–1970-х роках входив до числа найкращих українських композиторів Пряшівського краю і став одним із фундаторів української національної музичної культури на території Словаччини. Паралельно Ю. Костьок розвивав камерно-інструментальне музикування (камерні оркестри, струнно-смічкові ансамблі).

У 1958–1977-х роках Ю. Костьок найбільшу увагу зосередив на музично-педагогічній і науковій роботі (хоча не полишав і виконавства). У цей час він викладав в університеті ім. П. Шафарика (Пряшівський факультет Кошицького університету ім. П. Шафарика), де взявся за ґрунтовне висвітлення одного із важливих періодів розвитку музичної культури Закарпаття і Пряшівщини – так званого «музичного Ренесансу» 20–30-х років ХХ ст. У музикознавстві Східної Словаччини до цієї теми він звернувся першим. Водночас ним розроблялися методики музичного виховання на народній основі, нові навчальні програми, підручники. У 1966 р. Ю. Костьок захистив своє дослідження і отримав звання «доцент музики», у 1966–1977 рр. очолював кафедру музичного виховання (єдину музичну кафедру університету), яка готувала музичні кадри для українців Словаччини і вважалася найавторитетнішим музичним закладом у сфері підготовки вчителів музики для українських шкіл. У 1969 р. Ю. Костьо захистив докторське дослідження на тему методики музичного виховання

Володимир Любомиров називав Ю. Костьока «музикантом-універсалом», відзначаючи, що для 1940–1960-х років це явище було закономірним, бо професійних музикантів було дуже мало. Але якщо інші діяли за принципом «всього потроху», то Ю. Костьок за принципом «всього і побогато» [4, 31].

У сфері музичної педагогіки – Юрій Костьок був фаховим вчителем-музикантом з дипломом Мукачівської учительської семінарії та кафедри музичного педагогіки

Празької консерваторії. Педагогічна робота стала його незмінним захопленням, якому він присвятив близько 50 років свого життя. Це за словами В. Любимова, «не одна частина мозаїки, а загальний фон, постійна супровідна фактура усіх видів його музичної діяльності» [4, 72]. Викладацька біографія Ю. Костюка (Костьо) охопила широку географію: народні школи сіл Росвигово, Каданово, Давидково (Мукачівського району Закарпатської області), Севлюшська, а згодом Ужгородська учительські семінарії, що на Закарпатті; на території Чехословаччини – Празька учительська семінарія, Словацька учительська академія, Пряшівська педагогічна гімназія, Пряшівська середня педагогічна школа. Останні 20 років свого життя Юрія Костюка пов'язалися з музичною кафедрою Пряшівського педагогічного факультету Кошицького університету імені П.Й.Шафарика. Отже, як педагог він пройшов шлях від дочасного вчителя в народній школі – до завідувача кафедри університету, доцента теорії і історії музики, професора і доктора музики, заслуженого учителя Словаччини.

У сфері хорового диригування та струнно-смичкового виконавства, продовжуючи кращі традиції закарпатського періоду 20–30-х років ХХ ст., Юрій Костюк (Костьо) сприяв піднесенню хорової музики – одного з найдемократичніших жанрів. За своє життя на території Закарпаття і Східної Словаччини він організував близько 40 хорів (від шкільних та студентських – до таких відомих колективів, таких як хор Українського народного ансамблю пісні і танцю чи хор Піддуклянського народного ансамблю. Він був талановитим диригентом. Музичні критики зазначали: «При високій професійній підготовці Юрій Костюк має виключні емоційні та фізичні передумови, необхідні для диригента: сильну волю, запальний темперамент, зваженість диригентських рухів, відмінний слух, тонке почуття ритму, гармонії і форми, а також здібність за нотовим записом бачити і відчувати живу музику. Перед хором він – натхненний митець, що із звукової маси формує художній образ» [3, 20–21].

В особі Юрія Костюка органічно поєдналися «хоровик» з «інструменталістом». Він належав до числа тих митців, котрі дбали про паралельний розвиток вокальної і інструментальної музики, і тому доклав багато зусиль для популяризації інструментальних жанрів. Його стихією була скрипкова музика, камерно-інструментальні струнно-смичкові ансамблі та камерні оркестри. Майже все своє життя музикував у дуетах, тріо, квартетах, квінтетах.

Національне і патріотичне спрямування музичної діяльності Юрія Костюка (Костьо) визначила його робота зі збирання музичного фольклору. Студентом Мукачівської семінарії розпочав записувати народні пісні свого краю. Найперше нотування він здійснив у своєму рідному селі Сирма від мами у 1928 р. Згодом він розгорнув таку активну роботу, що мало хто зі збирачів закарпатського музичного фольклору міг би з Ю. Костюком зрівнятися. Загальний обсяг його записів охопив близько двох тисяч народно-музичних творів. За велику працю в нотуванні музичного фольклору І. Фекета образно назвав його «лицарем вітцівської пісні» [11]. Юрій Костьо записував фольклор як на Закарпатті, так і на території Східної Словаччини. Під впливом Л. Куби захопився ідеєю збирання закарпатського фольклору на території сусідніх держав, одним із перших розпочав фіксувати закарпатоукраїнські пісні Румунії та Югославії. Ю. Костьо не ставив перед собою завдання досліджувати народну музику.

Він лише збирав, нотував і описував умови виконання. Така діяльність в сучасній літературі отримала назву етнографістської.

Композиторська творчість Юрія Костюка (Костя) тісно переплелася з хоровим і інструментальним виконавством і збиранням музичного фольклору. Більшість його композиторських творів написані для хору, частина для оркестру та фортепіано. Майже всі вони опиралися на фольклорні джерела. Його перу належало 7 кантат, серед яких: «Токаїк» (сл. І. Мацинського, 1949), «Вітчизно-мати» (сл. І. Мацинського, 1957), «Бої відгриміли» (сл. В. Чурової, 1967), «Ювілейна» (сл. І. Бабина, 1973) та інші. Він був автором більше ніж 50 хорових обробок народних пісень, ряду хорових циклів обробок народних пісень («Звала співає», «Над колискою», «За горою», «Віночок»), хорових пісень. Серед інструментальних творів у творчому доробку композитора – оркестровий дивертисмент «Весна над горами» (1958); фортепіанні збірники обробок народних танців («За артільне село» (1960), «Прикрашаємо наше село» (1960). Писав музику до вистав, оркестрував та редагував твори інших композиторів. Щодо визначення фахового рівня цих творів, то достатньо зауважити: Юрій Костюк був неодноразовим переможцем композиторських конкурсів Чехословаччини.

Плідною була і музикознавча діяльність. Музичний редактор радіопередач, автор близько 30 музикознавчих публікацій та двох фундаментальних досліджень: кандидатської дисертації «Хорова культура Закарпаття і Пряшівщини» (1966, Пряшів, 280 с.), докторського дослідження «Музичний ренесанс Закарпаття в період Чехословацької республіки 1919–1938 рр.» (1972, Пряшів, 600 с.), котрі виявилися найголовнішими його працями. Остання через не виконання обов'язкової умови – вступу до Комуністичної партії і зміни поглядів щодо церкви – була віднесена до числа «неперспективних тем». Ґрунтовні дослідження Юрія Костюка поки що недоступні для українців. Вони залишаються в рукописах чеською мовою і за межами Закарпаття.

Отже, постать Юрія Костюка (Костьо) є багатогранною, можливо тому у назвах публікацій про нього можна прочитати: «Диригент великого формату», «Співець Верховини», «Подвижник української музики на Закарпатті та Східній Словаччині», «Лицар вітцівської пісні», «Музикант з абсолютним слухом і щирим серцем» [9]. Своєю діяльністю він довів, що «і в чужому середовищі можна служити рідному народу» [8]. Тема про діяльність Юрія Костюка відкрита і потребує продовження докладного вивчення.

Література:

1. З історії та культури лемків. / Юрій Костюк // Наше слово. – №35. – Варшава, 1978. 2. Кудрицький А. В. Мистецтво України: біографічний довідник. – К., 1997. – С. 325. 3. Любимов О. Сторінки із життя: До 50-річчя Юрія Костюка // Репертуарний збірник. – Пряшів, 1972. – №1. 4. Любимов В. Юрій Костюк: До 80-річчя від дня народження // Дружно вперед. – №3 – Пряшів, 1982. 5. Мадяр-Новак В. Костюк Юрій Юрійович // Українська музична енциклопедія. – Київ, 2011. – Т. 3. 6. Мацинський І. Коли в житті все пройма музика: до 75-річчя Юрія Костюка // Народний календар на 1987 рік. – Пряшів, 1986. – С. 71–74. 7. Мушинка М. Музика – його стихія. Розмова з музичним педагогом Ю. Ю.Костюком // Нова думка. Вуковар (Югославія). – 1984. – №40. – С. 27–30. 8. Мушинка М. Маєстро Юрій Костюк: «І в чужому середовищу можна служити рідному народу» //

*МУЗИКОЗНАВЧА ТА КОМПОЗИТОРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ЮРІЯ КОСТЮКА (КОСТЬО)
НА ЗАКАРПАТТІ ТА В СХІДНІЙ СЛОВАЧЧИНІ*

Карпатський край. – №3. – Ужгород, 1992. – №31–32. 9. Мушинка М. Музикант з абсолютним слухом і щирим серцем // Народознавчі зошити. – №6. – 1998. – Львів. – 1998. 10. Русинко І. Юрій Юрійович Костюк та його 65-річчя // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. – Пряшів, 1982. – Т. 9, кн.1. – С. 493–557. 11. Фекета І. Лицар вітцівської пісні / І. Фекета // Карпатський край від 27.03. – №11. – Ужгород, 1992. – С. 5. 12. Valko D. Dirigent veľkeho format / D. Valko. – V publ.: 25 rokov spevokolu Moyzes. – Presov, 1971.

УДК 793.31

*Помпа Ольга Дмитрівна,
кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри народної хореографії
Київського національного університету культури і мистецтв*

ВИКОРИСТАННЯ ТРАДИЦІЙ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ НАРОДІВ СВІТУ ЯК ТЕНДЕНЦІЯ У РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

У статті досліджено традиції різних народів, їхнє значення та особливості в розвитку української народно-сценічної хореографії. Проаналізовано їх прояв у народно-сценічних танцях сучасності.

Ключові слова: традиції, фольклорні традиції, народно-сценічний танець, народно-сценічна хореографія, українська народно-сценічна хореографія, народна танцювальна творчість.

В статье исследуются традиции разных народов, их значение и особенности в развитии украинской народно-сценической хореографии. Проанализированы их проявление в народно-сценических танцах современности.

Ключевые слова: традиции, фольклорные традиции, народно-сценический танец, народно-сценическая хореография, народное танцевальное творчество.

This article is the holistic research about the traditions of different nationalities, which is also overlooking their meaning and special features. In addition, it covers the analysis of their existence in the staged folk dance of today.

Key words: traditions, folk traditions, staged folk dance, staged folk choreography, staged folk Ukrainian choreography, folk dance culture.

У сучасному світі хореографічне мистецтво має задовольняти потреби суспільства, а тому повинне шукати нові підходи до сценічних зразків та здійснювати їх на якісно новому, інноваційному рівні. Одним із таких підходів є фольклор того чи іншого народу, що стимулює використання досвіду, його адаптацію до конкретних умов сучасного та модернізованого суспільства задля задоволення потреб молоді, прискорення і підвищення інтересу до хореографічної культури в цілому. Не менш вагоме значення виявляють історичне походження та закономірності, що впливають на розвиток традиційно-сучасного народно-сценічного танцю.

Історичне походження українського народно-сценічного танцю досліджували такі автори: К. Василенко, Я. Верховинець, В. Годовський, О. Голдрич А. Гуменюк, В. Дорошенко та ін. Дослідники багатьох країн А. Бурнаєв (фіно-угорський танець), Ч. Санчай (тувинський танець), Чень Цзін і Тара Мак Ісаак (китайський танець), А. Бойко (білоруський танець), та І. Толстих (корейський танець) дослідили саме традиції народно-сценічного танцю різних культур. Кожен з них доповнив історію народно-сценічного танцювального фольклору. Проте питання про використання традицій

танцювальної культури народів світу як тенденція у розвитку української народно-сценічної хореографії ще недостатньо знайшло своє висвітлення. Цим і зумовлено вибір теми.

Мета дослідження – розкрити фольклорні традиції народно-сценічного танцю сьогодення на прикладі традицій різних народностей.

Зважаючи на те, що народно-сценічна хореографія в Україні нині набула професійності, реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких завдань: вивчити й проаналізувати фольклорні традиції, порівнюючи з творчістю споріднених народів, проводячи паралелі з зафіксованим фольклором інших країн.

Розкриття фольклорних традицій та їх аналіз на прикладі танців інших країн є винятково важливим для вивчення цієї проблематики, і також буде внеском до вивчення загальних закономірностей культуро-творчих процесів.

Перед сучасною системою освіти постає завдання залучення нових поколінь до історичних народних традицій, а значить – і збереження їх. Наше минуле – це фундамент стабільного, повнокровного життя в сьогоденні і запорука розвитку в майбутньому. Народні традиції, що передаються з покоління в покоління, створюють різноманітні засоби і форми виховання.

Кожному народу притаманні свої традиції, які втілює сукупність стандартів поведінки, що передаються спадково. Традиція виробляється під час формування етносу, коли він активно адаптується до довкілля – як природного, так і суспільного. За умов нормального розвитку традиції максимально набувають своєрідності, але з часом спрощуються і зникають. Деякі елементи можуть переходити до молодих утворень, які їх акумулюють, збагачують і передають іншим. Таку думку про традиції виразно ілюструє В. Дорошенко в доповіді [4]. Кожне покоління тої чи іншої історичної епохи відтворює нарізно свою культуру, відображенням якої є і народні танці, що вважаються сучасними в певний проміжок часу.

Народна українська танцювальна творчість зберігала і розвивала свої традиції нарівні з розвитком інших видів народного мистецтва. Живий зв'язок хореографії з життям, з ідеологічними, естетичними вимогами часу, суспільними ідеалами надав їй певні риси. Фольклорний танець зараз виконується танцюючими, насамперед для самих себе і лише частково для інших. І. Степанюк визначив народний танець як «результат, продукт народної творчості. Він повинен прижитися в народі і носити в собі риси народу... це стихійний вияв почуттів, настрою, емоцій і виконується в першу чергу для себе, а потім для глядача (товариства, гурту, громади)». Автор слушно зазначив, що народні танці «побутують в своєму природному середовищі і мають певні традиційні для даної місцевості рухи, ритми, костюми» [3, 5]. Зокрема, досліджуючи народно-сценічний танець, науковці Є. Зайцев та Ю. Колесниченко трактують це поняття як народний танець, оброблений для сцени та доповнений новими виразними засобами при збереженні основних національних особливостей [5, 21]. Фольклорний танець пройшов великий шлях розвитку від примітивного танцю до сценічного, зробивши віртуозну техніку засобом виразності. Тому джерелом народної танцювальної творчості є народно-сценічний танець.

Виконання фольклорних танців в Україні дедалі більше збагачується сучасними відтінками. У народно-сценічному танці балетмейстер вдається до увиразнення

танцювальної лексики, пошуку нових тем, сюжетних засобів виразності. Якщо потреба у виконанні складних елементів техніки виправдана розвитком дії, то такі рухи необхідні. Зміна музичного супроводу, нові сучасні костюми та бачення балетмейстера, нові зміст, ідеї та форми збагачують лексику, композицію танцю, завдяки чому хореографічне мистецтво оновлюється. Нині сучасні технології надають можливість ознайомитися з різними постановками танців народів світу, не від'їжджаючи нікуди.

Прикладом поєднання традиційності в танці може також бути театральна вистава «Shen Yun Performing Arts» (Ансамбль класичного китайського танцю), що знайомить глядача із традиціями, віруваннями і мистецтвом Китаю, з культурою, що не підвладна часу. «Краса первозданної природи, класичні китайські сади, різноманіття давніх ремесел Китаю, твори прикладного мистецтва, небесні сцени і пейзажі – все це дає нам змогу побачити цифровий проектор» [9]. Художня трупа представляє глядачеві не тільки класичний китайський танець – вона відроджує на сцені традиційні танцювальні стилі в сучасному баченні, костюми і музику 55-ти етнічних груп Китаю. Художник-постановник Роберт Стромберг (володар «Оскара» і «Премії Еммі» за роботу у фільмі «Аватар») щодо цієї вистави зауважив, що «декорації під час вистави могли б самі по собі стати новою формою мистецтва – живий виступ акторів у поєднанні з фоном, створеним цифровим проектором» [9]. Інтерактивний дисплей прийшов на зміну традиційно використовуваних мотузок, шківів та мішків з піском. Декорації «Shen Yun» створюють відчуття, ніби одночасно здійснюється показ і театрального виступу, і кіно. Отже, виступи китайської трупи «Shen Yun» є зразком вдалої сучасної інтерпретації етнічних танців, що є своєрідним поштовхом для створення мистецтва майбутніх поколінь.

Традиції фольклору сьогодні в Україні, розвиваються переважно не в побуті або середовищі народу, а в так званих вторинних формах культури:

- аматорських колективах (етнографічних або фольклорних), які використовують автентичний матеріал в елементарних сценічних формах і які є по своїй суті синтетичні, наприклад ансамблі «Покуття», «Галичина» та ін.;
- професійних колективах (ансамблях танцю, ансамблях пісні і танцю, народних хорах, фольклорно-етнографічних колективах), які обробляють фольклор до високого художнього рівня;
- на професійній балетній сцені у виставах, створених на основі музично-хореографічного фольклору.

Найдавнішим народним танцем культового походження, не тільки в Україні, є танок. На визначених ступенях розвитку він є у всіх народів, але в кожного народу хороводи мають свої національні особливості. Зв'язок із працею, побутом, зацікавленість народу в обрядах і в хороводах зберігається до наших днів. «Таргарехе-Алуна» – жіночий естонський танець хороводного типу. Виконують його селянки; взявшись за руки, вони повільно рухаються проти годинникової стрілки. Потім, переступаючи з ноги на ногу (як би приминаючи землю або грасуючи траву) дівчата нахиляють корпус вперед і високо піднімають назад з'єднані руки.

Вважається, що танок – найдавніша форма російської народної танцювальної творчості. Однак навіть поверхове знайомство з тематикою російських «хороводів» говорить про їх досить пізні походження. У танку людина постає як соціальний тип,

відображається у світлі взаємин із суспільством, в той час як в обрядах людина виступає як ще не відділена від природи. Це говорить про те, що російський народний танок – результат більш сформованої культури. Йому передували ранні, початкові види стародавньої танцювальної творчості, зокрема обрядові танці.

Народні традиції склалися протягом століть. Ті обряди, які дійшли до наших днів, в силу багатьох історичних причин, зазнали значних змін. Аудиторія бачить традиційні танці релевантними, коли вони виконуються на сучасній основі. Наприклад, у Кореї побутує традиційний народно-сценічний танець «Чхильсон» [9], що втілює танець культу «семи зірок». Цей танець популярний і до сьогодні. Загалом культурі і обрядові постановки органічно включені в систему традиційних свят Кореї (наприклад, свято урожаю Чхусок, свято землі Тано, Новий рік – Солналь та ін.). Втім культова традиційна практика танцю зберігається не тільки в Кореї, а й в інших країнах, і є свого роду «візитівкою» країни.

У традиції північних карелів набули поширення фінські танці «Piirileikki» («піірілейккі»), етнічна своєрідність яких становить коло (по-карельськи – Кіжаєв,) [2, 63]. «Piirileikki» є не тільки фінськими, але і Інгерманландськими круговими піснями-танцями. У стародавньому традиційному карельському танці «коло» і «вісімка» були основними малюнками, поширеною моделлю карело-фінського руху [2].

До народно-сценічної хореографії належать також обрядові та побутові танці. В обряді взяли за основу дії імітувати звірів, птахів, імітація явищ природи. Тим самим люди закріплюють знання та вміння. Наприклад, традиційні танці фіно-угорського народу Півночі, як правило, починають жінки після очисного ритуалу, пов'язаного з обрядовою дією, «прощання з ведмедем» [2]. Чоловіки, зайняті грою, єдиноборством, киданням ласо, палицями, показують свою силу, витривалість, спритність. Тувинський танець «танець орла» де танцювальні елементи несуть духовно змістовний сенс. Пластично образні можливості мови танцю візуально передають духовно-релігійну ідею – шанування птиці «уособлювала орла, відображаючи кружляння орла над видобутком, майбутню сутичку з ворогом» [6]. Сюди належать танці народної творчості Білорусії: «Козел», «Коза», «Бичок», «Горобець». У танці «Чарот» (очерет) замальовується очерет поліських боліт у різну погоду. У білоруських танцях і нині виразна народна основа, зв'язок праці з побутом. У танці «Товкачики» відтворюється процес товчення в ступі зерна. Танець «Бульба» демонструє, як садять, обробляють і збирають картоплю. У танці «Качан» показують посадку капусти і лякання зайця. «Льонок» – танець, у якому відображається обробка льону, ткання полотна і пошиття сорочок [1]. Так створювалися різноманітні варіації танців і в Україні, наприклад такі як «Жучок», основною темою якого є звички комах. Схожими танцями є «Пташка», «Козлик», де представлені звички птахів, тварин. А в таких танцях, як «Очерет» та «Матльот», зображуються явища природи.

У сучасному українському народно-сценічному танці за основу беруть також ідею-сюжет із життя народу. Наявність змісту, реалістична форма його відображення, індивідуальність і виразність виконання, а також висока техніка танцю, є тими установками, на яких будується і розвивається національна танцювальна культура. Традиційна танцювальна культура циган Угорщини, зберегла багато своїх танців –

«Посиденьки», «Танець з пляшками», «Сватання», «Стрічка», які мають свої відмітні риси і не схожі з танцями іспанських або російських циган [5, 298]. Фольклорні танці Угорщини відрізнялись специфікою виконання під народні мелодії циганських оркестрів. У XIX ст. танець втрачав свої характерні народні риси, доповнюючи рухи класичним танцем [5, 298]. Поступово угорський танець набув салонно-аристократичного стилю зберігаючи при цьому традиції, благородну манеру виконання і високу техніку танцю.

Історія китайського танцю багато століть безпосередньо пов'язана з національною історією Китаю. За артефактами, які дійшли до нашого часу, можна відзначити, що спочатку танець був формою поклоніння імператору. З допомогою танців показувалася військова міць імперії і духовне багатство нації. Пізніше танець став розважальним дійством. Танець з рукавами – це традиційний танець Пекінської опери, і сучасний китайський класичний танець успадкувавши цей стиль саме зі спектаклів опери [10, 15]. Найбільш відомий і популярний танець з рукавами – це Сюань Цзи. Віяло, меч і рукава стали своєрідними символами китайського танцю. Танець з мечем символізує мужній характер, під час його виконання повільні плавні рухи з мечем змінюються швидкими, різкими. В епоху династії Тан саме танець з мечем виконували жінки [10, 19]. У такий спосіб у сучасному Китаї значно розширюються основи розвитку національних традицій хореографії. Хореографія в Китаї представляється як синтетичне мистецтво, в якому переплетені духовно-релігійні ідеї, елементи бойового мистецтва, акробатики та народні традиції. Симбіоз різних елементів надає унікальність танцювальній культурі Китаю, не втрачаючи при цьому традиції народу.

Стародавні традиції та їх цінні залишки становлять основу всього пізнішого розвитку народно-сценічної хореографії. Для збереження танцювального мистецтва того чи іншого народу, особливого значення набуває звернення до фольклору як органічної частини традиційної культури, її відвічного гуманістичного початку. У фольклорній формі інтегрується, закріплюється й акумулюється традиція, що виробляється етносом або його локальною групою. Інтерес до фольклору, до традиційної культури спостерігається й сьогодні, не тільки у вигляді наслідування обрядів і виконання пісень, а й через застосування традицій в народно-сценічному танці.

За багатовіковий період розвитку народної хореографії, починаючи з фольклорного танцю, якому властива своєрідна манера виконання, можна простежити глибокий вплив народних традицій на становлення і розвиток народно-сценічної хореографії. Відхід від народних традицій знеособлює творчість народу. У своїх програмах багато самодіяльних та професійних ансамблів танцю, не тільки в Україні, вміло використовують традиції, які постійно змінюються, що впливає і на сучасну народно-сценічну хореографію. Це дослідженні крізь призму українського світосприйняття доповнює розуміння значимості традицій, які стали підґрунтям народно-сценічних танців сучасності в Україні.

Література:

1. Бойко А. Б. Білоруське танцювальне мистецтво [Електронний ресурс] / А. Б. Бойко // Лекція з дисципліни «Теорія та метод. виклад. нар.-сцен. танцю». – Львів : Львівський держ. ун. фіз. кул.-ри, 2013. – Режим доступу : <http://3w.ldufk.edu.ua/files/kafedry/>

kaf_khoreohrafii/tim_vykl_narodno_scenichnoho_tanciu/lek_1.pdf. 2. Бурнаев А. Г. Характерные черты финно-угорской танцевальной традиции / А. Г. Бурнаев // Межд. науч. журн. «Финно-угорский мир» : ФГБОУ ВПО «Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва», 2011. – № 2/3. – С. 62–67. 3. Гуменюк А. І. Українські народні танці / А. І. Гуменюк [упор. А. І. Гуменюк]. – Київ : Наукова думка, 1969. – 615 с. 4. Дорошенко В. Ф. Народно-сценічний танець як національне надбання хореографічної культури України / В. Ф. Дорошенко // Культура України. – Харків, 2013. – Випуск № 43. 5. Зайцев Є. В. Основи народно-сценічного танцю / Є. В. Зайцев, Ю. В. Колесниченко. – Вінниця : Нова книга, 2007. – 416 с. 6. Санчай Ч. Х. «Танець орла» – духовно-художественное наследие тувинского народа [Электронный ресурс] / Ч. Х. Санчай // Новые исследования Тувы, 2014. – № 1. – Режим доступа : http://www.tuva.asia/journal/issue_21/6943-sanchay.html. 7. Соколов А. А. Проблема изучения танцевального фольклора / А. А. Соколов // Методы изучения фольклора : сб. науч. тр. / [отв. ред. В. Е. Гусев]. – Ленинград : Лениздат, 1983. – Вып. 7. – С. 126–138. – (Фольклор и фольклористика). 8. Тара Мак Исаак. Shen Yun: Волшебство цифровой проекции (Часть 3) [Электронный ресурс] / Тара Мак Исаак // Велика епоха. – 22 юн. – 2012. – Режим доступа : <http://www.epochtimes.com.ua/ru/china/culture/shen-yun-volshebstvo-tsifrovoyu-proektsii-chast-3-103934.html>. 9. Толстых И. Н. Этнокультурные особенности хореографического искусства корейцев: автореф. дис. ... канд. истор. наук: спец. 07.00.07 – «Этнография, этнология и антропология» / И. Н. Толстых. – Владивосток, 2010. – 28 с. 10. Чэнь Цзин. Педагогические основы развития национальных традиций хореографии Китая : автореф. дис. на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. : 13.00.01 «Общая педагогика, история педагогики и образования» / Чэнь Цзин. – Москва : Моск. госуд. ун-т культуры и искусств, 2012. – 24 с.

УДК 78.083:784.4

*Руденко Ярослава Василівна,
здобувач Київського національного університету культури і мистецтв*

ОСОБЛИВОСТІ ГОЛОСОВЕДІННЯ Р. КИРИЧЕНКО

У статті розглядаються особливості голосоведіння Р. Кириченко з позицій ладогармонійної специфіки народної творчості. Окреслено феномен народного співу у творчій спадщині митця.

Ключові слова: народний спів, гармонія, лад, музична мова, Р. Кириченко.

В статье рассматриваются особенности голосоведения Р. Кириченко с позиций ладогармонической специфики народного творчества. Очерчен феномен народного пения в творческом наследии артистки.

Ключевые слова: народное пение, гармония, лад, музыкальный язык, Р. Кириченко.

The features of R. Kirichenko's voice training from positions of harmonic specificity of folk art are reviewed in the article. The phenomenon of folk singing in the artistic heritage of the singer is described.

Key words: folk singing, harmony, musical language, R. Kirichenko.

Музичний фольклор, у цілому, не позбавлений уваги ані етномузикознавців, ані музикознавців-теоретиків. Специфіка українського фольклору безпосередньо відбиває національне мислення, а історична й генетична пам'ять багатьох поколінь дбайливо зберігає народні традиції. Тому дослідження української етномузичної культури актуальне в аспекті вивчення локальних традицій, розгляду процесів їх переломлення і трансформацій. У зв'язку із цим концепція роботи спирається на поняття канон, або норматив, і його порушення (О. Лосєв [7], Ю. Лотман [8]). Мова йде про варіативний характер закономірностей, що представляють особливий тип національного мислення – етномузичне мислення і його логіку, що проявлені у великому матеріалі пісенного мистецтва Р. Кириченко. Нині на часі узагальнити численний досвід в освоєнні єдиної системи музичного мислення цієї неординарної співачки, яка є символом українського етноспіву.

Дослідження української музики представлені різножанровою літературою. Проте варто визнати, що на сьогодні майже немає публікацій, присвячених особливостям голосоведіння Р. Кириченко. Тому наше дослідження спирається на фундаментальні праці з теорії музики та співу, зокрема, такі як студії Ф. Колесси, К. Квітки, Д. Ревуцького, А. Іваницького, С. Грици, О. Бенч-Шокало, О. Скопцової та інших.

Окремі згадування про особливості голосоведіння Р. Кириченко є в розвідці Р. Лоцман «Українознавчі засади професійної підготовки виконавців народної пісні в умовах сучасного міста» [10], що розкриває особливості виховання співаків у народній манері виконання та сутність українознавчих засад у професійній підготовці виконавців. Стаття М. Ярової «Національне відродження України і виховання молоді засобами народнопісенної творчості» [16] розкриває значення пісенного фольклору як важливої складової відродження України.

Проте розвідок, присвячених творчості Р. Кириченко, на сьогодні обмаль. Це, зокрема, збірка «Творчість Раїси Кириченко в культурному просторі України на рубежі ХХ–ХХІ століть» [13], згадки в загальному контексті в декількох наукових працях (Р. Лоцман [9;10], М. Ярова [16]). Її особистості присвячено багато статей біографічного характеру у енциклопедичних [14], газетно-журнальних (зокрема, стаття А. Недавнього «Жива у пам'яті й любові» [12],) та інтернет-виданнях.

Пізнання багатогранності української народної пісні, що виражає національну самобутність, завжди є актуальним у контексті дослідження української культури. Виявлення й розкриття особливостей етномузичного мислення Р. Кириченко за допомогою дослідження ладогармонійних основ української народної музики викликане не тільки особливим інтересом до традицій українського етносу, але й неординарним їхнім проявом.

Метою статті є виявлення специфіки етномузичного мислення Р. Кириченко шляхом дослідження ладогармонійних основ українського пісенного фольклору та його стилізацій.

Український музичний фольклор, міцними узами пов'язаний з відображенням життя народу й долі України, емансипований, вільний. Компоненти ладогармонійної системи українського фольклору наділені споконвіку національним неповторним (природним) колоритом і не вписуються ні в один з параметрів навчання традиційної гармонійної школи. А ладогармонійна мова, що виражає систему, має власну логіку розвитку, своїми іманентними властивостями й закономірностями, що зберігають самобутність феномена народнопісенної культури й начебто захищають її від чужорідного впливу. Утворюючи єдине й гармонійне ціле, найбагатша розгалужена ладова система українського фольклору представлена ладами ангемітонового й гемітонового типу. На ній позначається й фактор стадіального розвитку: сумарно проявляють себе прадавні утвори, пов'язані з раннім інтонуванням, елементи модальності в жанрах, наближених до духовної музики, і модулі, що сформувалися не без впливу деяких рис мажоромінорної системи. Усе це можна розцінювати як своєрідну пролонгацію й сталість закону збереження давньоруської культури, відзначеної Д. Лихачовим [6].

Окреслимо модель ладового феномена у творчості української співачки Р. Кириченко. Накреслимо інваріантну конструкцію ладового кістяка (на рівні структурного аналізу), простеживши варіативний шлях його організації (на рівні функціонального аналізу), що виражений через принцип креативного додавання пісенного матеріалу. Діючи спільно й перебуваючи в спонтанно-симультанній єдності, саме ці структурно-функціональні первні, що складають, до речі, і ознаки гармонійної субстанції (константність і мобільність, інваріант і варіант), генетично закладаються в основу майбутніх утворів ладу [11]. Постійно перетворюючи, обновляючись та ін., вони й створюють модулі ангемітонових і гемітонових ладів. Таким шляхом виявляється ряд розповсюджених структур (у їхнім числі переливчастий лад), що включає в себе модулі парних ладів: перемінної-мінливої-паралельно-змінної пентатоніки.

Як інтонаційні моделі ладу в Р. Кириченко постають «елементарні частки» ладових структур різні конфігурації, що утворюють звуковий матеріал ладу і розбудовуються за своїми законами. Звукова підвалина в українській народній музиці має якість

мелодійної тоніки (тонального центру). Поряд з ним тяжіння від неустою до устою, багатоустійність, ознаки тонікальності в звуковисотному розрізі – і є свідчення, що підтверджують функціонування у співачки ладотонального типу музичного мислення.

Відзначимо, що в теорії ладу модальність прийнято трактувати (за Т. Барановою) як «спосіб звуковисотної організації, в основі якого лежить звукорядний принцип» [2], а ладотональність – як знаходження ладу на певній висоті [15]. Водночас беремо за основу взятий вузький аспект модальності, що відноситься лише до системи, властивій середньовічному мелодійному ладу мислення, що надалі вплинула на зародження модальної гармонії. Вона формується (за Л. Дьячковою) «на основі діатонічного звукоряду, зведеного теорією в систему спочатку восьми, а потім дванадцяти ладів» [3, 3].

Відповідно до обраної нами позиції, прояв ознак модальності у співочому мистецтві Р. Кириченко слід розглядати як виняткове явище. В українській народній музиці принцип, що функціонує на рівні «народного» ладу виявляє собою ладотональний принцип розвитку українського фольклору, що у більшій частині виражає особливості народного мислення, а тонально-гармонійний принцип, що має мажоро-мінорними орієнтири, проявляє себе у пізнішому фольклорі або його стилізаціях.

Українська народна музика має особливі якості, що досягаються варіантним принципом розвитку й викликаними нестабільністю підвалини, його розгойдуванням, зміною, нарешті, багатоустійністю. З одного боку, варіантний принцип виражає самобутній ладоінтонаційний матеріал, а з іншого – співзвуччя інтервально-акордового типу. Саме вони, осередкові за структурою, паралельні по горизонталі у векторному значенні, фрагментарні за часовим параметром, можуть гнучко переходити від одного типу викладу фольклорного матеріалу в інший, доводячи тим і свою багатофункціональність: неоднозначність, здатність до змінності, варіативності та ін. Взаємодія двох антиподів – устою й неустою, що виявляють собою наслідок тяжіння, стає стимулятором руху, що виражають динаміку розвитку музичної думки у спадщині Р. Кириченко. Якщо повернення до устою на сильні й відносно сильні долі сприяє чіткості музичної структури, то його подолання, навпаки, народжує ефект плинності, безперервності розвитку музичної думки. Ця ознака характерна для жанрової сутності танцювальних і протяжливих пісень.

Риси нестійкості й мобільності ладотонального центру в співі Р. Кириченко детерміновані його внутрішньою енергетикою, зосередженій саме в стрижневій основі ладового модуля: у його звуковій матерії. Через мобільну «роботу» пісенного регістру, що сприяє наповненню ладової оболонки модуля інтонаційно-звуковими компонентами, процесуальністю (за Б. Асаф'євим), відбувається спонтанність його розвитку, що простежується й історично. Закономірність такого роду можна визначити як зсув рідкого й короткого за часовими показниками модального центру на ладотональний і, отже, модальний фактор розвитку, а надалі – тонально-гармонійний.

У контексті етногармонії у творчій спадщині Р. Кириченко з більшою підставою можна говорити про своєрідний плуралізм: сполучення різних принципів музичного мислення, тобто про можливу варіативну присутність у музиці модального, ладотонального й тонально-гармонійного принципів. Знов-таки, якщо виходити з

етнослухового фактору, враховуючи при цьому й стадіальний розвиток музичного фольклору з його іманентним прагненням до тонікальності (опорі, устою, тоніці), то радше звучить твердження про перевагу в українському фольклорі самодостатнього й автономного ладотонального принципу мислення, що має локальні риси модальності. Ця думка логічна й обґрунтована, наприклад, з онтологічних та історичних позицій при опорі на аперцептивність нашого слухового сприйняття.

Ладогармонійна система співу Р. Кириченко визначається логікою монодійного розвитку – фактором, що йде від горизонталі, і фактором гетерофонно-підголосного розвитку, породженим монодійністю. Такий розвиток у своїй сукупності виражений волею голосоведення, структурною і сонатною рівноправністю шаблів, спонтанно утвореними співзвуччями. Це й створює функціональність іншого порядку: виникає своєрідний ефект векторного «зсуву» і «змішання» вертикального й горизонтального параметрів ладу й гармонії. Тому в співі Р. Кириченко із властивими їй ладовими функціями є своя особлива функціональність.

Переважає змінність ладових функцій у Р. Кириченко поширюється як на горизонталь, так і на вертикаль, оскільки ладова вертикаль має, з одного боку, гармонійне (інтервальне) природне утворення, а з іншого – мелодійне. Ладофункціональний фактор, зумовлений зростаючою значущістю шаблів ладу, підсилюється разом з їхньою змінністю, багатоустійністю та ін. Співзвуччя ж акордового типу, утворені, згідно з М. Харлапу, за принципом «випадкової комбінації», мають не тільки терцовий, але й цілотновий, квартоквінтовий та інший тип будови.

Гетерофонно-підголосний склад, що веде в розвитку народно-пісенного матеріалу у Р. Кириченко, припускає повну волю голосоведення. Вона визначається особливою логікою розгортання музичного матеріалу, немов відомою імпровізаційною манерою виконання, і втілюється через варіантність, орнаментальну распевність, ладову остинатність й інші принципи народнопісенного розвитку. Спостерігаються також перехрещування, паралелізми й інші явища, що підкреслюють специфіку та «автономію» української народної гармонії, відтворювану співачкою.

Воля голосоведення в пісенному виконавстві Р. Кириченко проявляється через розкутість мелодійного початку, що розбудовується за принципом орнаментального розспіву. Для Р. Кириченко показові мелодійні розспіви, де можлива подвійна затримка, супроводжувана перехрещуванням ладів і висхідним голосом, рух до зайнятого тону зі спадним дозволом голосу. Принцип ладової остинатності, виражений за допомогою остинато й педалі, проявляється за допомогою бурдонного типу фактури. За всієї барвистості остинатність, що домінує на рівні ладу, ритму, форми, виражає себе автономно, самобутньо й самодостатньо. Принципу ладотональної організації у Р. Кириченко супроводжують три типи тональних послідовностей: зіставлення, відхилення й ладова модуляція.

Прояв різних компонентів ладогармонічної системи у творчості Р. Кириченко виявляється в умовах існування логічно закономірних зв'язків, іманентних горизонтальному руху голосів, що виразний у дослідженні регіональних манер народного виконавства. Розвиток голосів настільки вільний, що, видалося б, їх не можна закріпити за якими-небудь нормативами, а можна лише спостерігати за ними, вивчати

їх, визначати специфіку й лише умовно виводити властиві їм закономірності. Така вільна «гра поза правилами» веде до природних і цілком припустимих у народному мистецтві паралелізмів, квінт, октав, тризвуків. У розкнутості народнопісенного мистецтва, власне, і виражається його самобутня логіка розвитку, заснована на вільному голосоведенні, тяжінні до будь-якого ґрунту та ін. Фігурально виражаючись, саме вона, відрізняючись своєю невігадливостю й неупередженістю, органічно іде за поетичним текстом пісенного фольклору й виступає як детермінація етнослухових навичок, музичних інстинктів і пристрастей виконавця. Тим самим вона стає засобом вираження світу, його почуттів, емоцій, втім, як і устояних традицій. У різних показниках такої логіки криється специфіка народної гармонії: у вільному голосоведінні й вільному проходженні один за одним будь-яких ладогармонійних комбінацій в умовах взаємних вертикально-горизонтальних щаблів голосу, їх супідрядності. Рельєфно підкреслений симптом розкнутості в перетворенні рис ладогармонійної мови, як і інших засобів музичної виразності, надає неповторному «іміджу» співу Р. Кириченко властивість спонтанного відновлення.

В еволюції людства існують численні індивідуальні виконавські структури. Кожен народний співак (або ансамбль) має власне світовідчужання, своє слухове сприйняття, манеру звукоутворення, стиль виконання, улюблені жанри, світ образів і власну фоносферу, де ладоінтонаційні та гармонійні явища доволі специфічні.

Стильову самобутність українського пісенного мистецтва Р. Кириченко, найвищого за своїм духовним статусом, визначають усталені традиції національної культури: історичні, духовні, регіонально-етнічні, музично-поетичні. Багатогранність і самобутність спадщини Р. Кириченко визначає її гідне місце в скарбниці світової художньої культури.

Пізнання самобутності ладогармонійних основ співу Р. Кириченко утворює вчення про українську народну гармонію. Знання, об'єкт якого становить українська народна пісня, пов'язане з дослідженням ладогармонійної системи, заснованої на координації й субординації горизонтально-вертикальних відносин і вираженої вільним розвитком ладогармонійних, фактурних і функціональних зв'язків, що організують українську пісню. Народна пісня або її стилізація у виконанні Р. Кириченко – феномен, відшліфований часом і постійною еволюцією культури, має неповторну специфіку й музичну логіку, що самобутньо виражають ладогармонійну мову й інші засоби розвитку народнопісенного матеріалу. Через цей «провідник» здійснюється асиміляція найбільш типових рис найбагатшого українського жіночого голосу Р. Кириченко, що відбиває усталені народні традиції.

Література:

1. Асаф'єв Б. В. *О народной музыке* / Б. В. Асаф'єв; [сост., вступ. ст. и коммент. И. И. Земцовского, А. Б. Кунанбаевой]. – Львів: Музыка, 1987. – 247 с.
2. Баранова Т. Б. *Модальность. Текст.* / Т. Б. Баранова // *Музыка: Большой энциклопедический словарь.* – Москва, 1998. – С. 349.
3. Дубовский И. И. *Простейшие закономерности русского народно-песенного двух-, трехголосного склада* / И. И. Дубовский. – Москва: Музыка, 1964. – 94 с.
4. Кириченко Р. *Пісні [Електронний ресурс]* / Р. Кириченко. – Режим доступу: <http://ololo.fm/search%D0%A0%D0%B0%D1%97%D1%81%D0%B0+%D0%9A%D0%B8%>

- Д1%80%D0%B8%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE*. 5. Кириченко Р. *Ой гарна я, гарна* [Електронний ресурс] / Р. Кириченко / вст. слово А. Мокренка. – Режим доступу: <http://noni.org.ua/our-cd/oi-garna-ya-garna-spivae-raisa-kirichenko-1990r>.
6. Лихачев Д. С. *Русская культура* / Д. С. Лихачев. – Москва : Искусство, 2000. – 438 с.
7. Лосев А.Ф. *История античной философии в конспективном изложении*. – Москва : Мысль, 1989. – 205 с.
8. Лотман Ю. М. *Об искусстве* / Ю. М. Лотман; под ред. В. Г. Григорьева, Ю. М. Лотмана. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб., 1998. – 703 с.
9. Лоцман Р. *Сучасний стан українського народнописенного виконавства (автентичні та професійні сольні виконавці української народної пісні)* [Електронний ресурс] / Р. Лоцман. – Режим доступу: <http://ruslanalotsman.com.ua/ru/posts/scince/26-suchasnij-stan-ukranskogo-narodnopsennogo-vikonavstva.html>.
10. Лоцман Р. *Українознавчі засади професійної підготовки виконавців народної пісні в умовах сучасного міста* [Електронний ресурс] / Р. Лоцман. – Режим доступу: <http://www.ualogos.kiev.ua/fulltext.html?id=2290>.
11. Мазель Л.А. *О природе и средствах музыки: Теоретический очерк* / Л.А. Мазель. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Музыка, 1991. – 80 с.
12. Недавній А. *Жива у пам'яті й любові* [Електронний ресурс] / А. Недавній. – Режим доступу: <http://www.silskivisti.kiev.ua/19019/print.php?p=19845>.
13. *Творчість Раїси Кириченко в культурному просторі України на покордонні ХХ–ХХІ століть: зб. наук. пр. / ред.: Г. О. Кудряшов; Полтав. нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка*. – Полтава, 2013. – 298 с.
14. *Українська музична енциклопедія* / [редкол.: Г. Скрипник (голова) та ін.]; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – Т. 1–3. – Київ: Вид-во Ін-ту мистецтвознав., фольклористики та етнології НАН України, 2006–2011.
15. Холопов Ю. Н. *Гармония. Теоретический курс* / Ю. Н. Холопов. – Москва : Музыка, 1988. – 511 с.
16. Ярова М. *Національне відродження України і виховання молоді засобами народнописенної творчості* [Електронний ресурс] / М. Ярова. – Режим доступу: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/5734/1/Yarova.pdf>.

УДК 392.26

*Сінельнікова Валентина Володимирівна,
кандидат історичних наук,
доцент кафедри фольклору, народнопісенного і хорового мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв*

ТРАДИЦІЙНА КАЛЕНДАРНА ОБРЯДОВІСТЬ УКРАЇНЦІВ НИЖНЬОГО ПОВОЛЖЯ: ЛІТНІ СВЯТА

У статті досліджуються літні обряди українців Волгоградської області, що зберегли значну кількість змістовних та структурних елементів календарної обрядовості історичної батьківщини – України – і є невід'ємною частиною традиційно-побутової культури українського народу.

Ключові слова: діаспора, Нижнє Поволжя, літо, календар, традиція, обряд, самоідентифікація.

В статье исследуются летние обряды украинцев Волгоградской области, которые сохранили значительное количество структурных элементов календарной обрядности исторической родины – Украины – и являются неотъемлемой частью традиционной бытовой культуры украинского народа.

Ключевые слова: диаспора, Нижнее Поволжье, лето, календарь, традиция, обряд, самоидентификация.

This article explores summer rituals Ukrainian Volgograd region, kept in a significant amount of content and structural elements of the calendar ritualism historical homeland – Ukraine – is an integral part of traditional household Ukrainian culture.

Key words: diaspora, Lower Volga, summer, calendar, tradition, ritual, identity.

Дослідження реалій життя українців за кордоном є надзвичайно важливим з погляду пізнання українського менталітету: без знання діаспори не матимемо цілісного уявлення про національну самобутність українського народу. Завдання всебічної характеристики етносу, за визначенням академіка Ю. Бромлея, може бути вирішене лише на основі спеціального дослідження його окремих компонентів, в першу чергу традиційних форм культури [6, 4]. Традиційна українська культура, а саме складова її частина – комплекс свят календарного циклу, є однією із головних передумов збереження національної самоідентифікації українців Нижнього Поволжя. Цей комплекс був принесений переселенцями з основної етнічної території і зберігався протягом кількох століть в українських селах півночі Волгоградської області Росії.

На жаль, в українських анклавів зазначеного регіону РФ фактично не проводилося фундаментальних етнографічних чи іншого роду розвідок. Відзначимо історико-етнографічні праці кінця XIX – початку XX ст. відомого дослідника народів Нижнього Поволжя О. Мінха, який надає цікаві факти з побуту та культури українців, що мешкали в Саратовській губернії, порівнюючи з іншими етносами Нижнього Поволжя: росіянами, німцями, мордвою [1, 2]. Отже, аналізуючи особливості літньої обрядовості

українців півночі Волгоградської області, автор статті спирається на матеріали досліджень О. Мінха (що дає змогу провести історичні порівняння), а також на матеріали власних етнографічних експедицій у Руднянський, Данилівський, Жирновський райони Волгоградської області, що були здійснені протягом 1997–2014 рр.

Поява українських поселень на території сучасної Волгоградської області має давню історію. Перші переселенці з України з'явилися у цьому регіоні в середині – наприкінці XVII ст.: переважно це були селяни-утікачі з центральної та східної України, які шукали тут кращих умов для проживання. Цей процес розтягнувся фактично на три сторіччя (велику роль відіграло урядове вербування українських селян і чумаків у XVIII–XIX ст. під час будівництва військових фортифікаційних споруд – «сторожових ліній» та розвитку солевидобування на заволзькому озері Ельтон, «столипінські» переселення, а також міграції населення у радянські часи), що дало змогу українським селянам заснувати у волзьких та донських степах близько 100 своїх більших чи менш компактних поселень [5].

Календарний рік українців, що мешкали в нижньоволзьких степах, чітко розподілявся на чотири цикли: зима, весна, літо, осінь, – які розділялися обрядовими періодами переломного характеру, основними мотивами яких були: зміна пор року, культ предків і культ природи. При цьому найважливіші для подальшого розвитку життя природні явища логічно співвідносилися з основними датами християнсько-православного календаря. Отже, усі великі календарні свята відзначалися в селах, де мешкали переселенці з України: Різдво, Пасха, Трійця, Покрова тощо.

Особливо шанованим святом літнього циклу в українських селах Нижнього Поволж्या було свято Трійці – в основі його лежали культ рослинності, магія закликання майбутнього врожаю. Напередодні свята, у суботу, усі хати «причепурювали»: ззовні і всередині промазували і білили, долівку в хатах обов'язково поновляли – промазували гноєм з глиною. Усе подвір'я прикрашали зіллям – «уквітчували хату» [8]. Ворота і тини прикрашали «чорноклином» (чагарник, який росте по берегах озер і річок), березовим гіллям, ковилою – «щоб відьма корову не доїла» [12]; віконниці – ковилою – «від дурного глазу» [8], підвіконня – чабрецем; по підлозі у хатах розкладали полин, чабрець, м'яту; ставили у горщиках польові квіти. «Квітчення» – траву і зілля, якими прикрашали хату, по закінченню свята не викидали, а сушили – взимку водою з цією травою купали дітей – «від злого глазу» [8]. У цей день родинами святкували на повітрі: у садках, або йшли гуляти у ліс, на луг, що є свідченням того, що головним мотивом цього свята був культ рослинності.

Тісно пов'язаними з календарними святами літнього циклу були вірування в нечисту силу, що мешкає у лісах та водоймах: лісовиків та русалок. За свідченнями українців півночі Саратовської губернії, зафіксованими О. Мінхом наприкінці XIX ст., лісовики жили у лісах поблизу річок. Ними ставали люди, яких «ще в утробі прокляли матері, що померли після народження нехрещеними» [1, 20–22]. Деякі із старожилів упевняли, що навіть бачили лісовиків. Свідчення про русалок є більш опоетизованими: мешкали вони в глибоких озерах, навколо яких щільно ріс осокір. Близько опівночі, при місячному сяйві, вродливі оголені діви з розпущеним волоссям із галасом і сміхом плескалися у воді. З'являлися вони переважно на Русалчину неділю (у четвер після Трійці), яка дуже

шанувалася всіма українками Саратовської губернії. Вони називали його «Русалчин Великдень», і в це свято не бралися до роботи. У цей день дівчата не ходили купатися, бо вірили, що русалка до смерті залоскоче у воді, причому нещасна жертва помирає з жахливим реготом. Тому на «русалчин день» українки використовували всілякі обереги проти русалок, здебільшого, полин, який вплітали в коси: вірили, що русалка не буде чіпати ту, у якої є вплетений у волосся рослинний оберіг [1, 20–22]. Додамо, що вірування в нечисту силу до сьогодні існують у середовищі українців півночі Волгоградської області РФ, однак носіями цього прошарку етнокультури залишаються переважно люди старшого віку.

Одним із найкрасивіших та найважливіших народних свят нижньоволзьких українців був Іванов день: в народі – Іван Купала – давньослов'янське язичницьке свято, яке поєднувало в собі елементи солярного культу, аграрної магії, очисні та еротичні обряди. Велике значення, яке надавалося купальському обрядові, обумовлювалося часом, коли він відбувався. Це був день літнього сонцестояння, коли сонце досягало свого апогею. Природа в цей час досягала найвищого розквіту, починалося досягання плодів; для землеробів наставав найвідповідальніший момент – збирання урожаю. Усе це й обумовило характер української купальської обрядовості. Свято Івана Купала широко відзначалося європейськими народами. Святкування відбувалося вночі, обов'язково палилися вогнища, люди співали і танцювали навколо них, стрибали через вогонь, купалися або обливалися водою, плели віночки, збирали трави. У всіх європейських народів основні елементи купальського обряду були схожими, що є ще одним доказом його дуже давніх коренів.

Багато різних повір'їв пов'язано з Івановим днем. Наприклад, в українців та білорусів поширеним було повір'я про те, що в цей день сонце, сходячи, «грає» – переливається всіма фарбами, скаче, занурює – «купається» у воді – і знову з'являється на небі. Розповсюдженим було повір'я про те, що дерева в цю ніч розмовляють і навіть переходять з місця на місце. Загальновідомим є твердження, що в цю ніч розквітає чудесним вогневим квітом папороть, і той, хто зуміє його дістати, буде сильним, зможе розуміти мову птахів та звірів, йому відкриються усі клади.

В українських селах Нижнього Поволжя і сьогодні існує багато прикмет, пов'язаних з купальською ніччю: наприклад, якщо на Івана велика роса – буде врожай огірків; якщо небо у купальську ніч все усипано зірками – буде багато грибів; якщо день дощовий – до неврожаю [8, 10]. Однак згадки про святкування цього дня були поодинокими, багато хто з респондентів говорив: «Пам'ятаю, що відмічали, а як – вже не згадаю» [7]. Вважалося воно «відьмачим святом». Ввечері цього дня на березі озера розводили вогнище і всі мешканці села – діти, молодь, дорослі – стрибали через нього, «щоб очиститися». Але святкували до певного часу: «щоб допізна не залишатися біля води – боялися нечисті» [8].

Етнографічною особливістю українських сіл півночі Волгоградської області (зокрема села Осички та Ільмень Руднянського району) є існування своєї назви свята Івана Купала – «Катеринка». У цей день дівчата вибирали з-поміж себе найвродливішу – власне Катеринку. Наряджалися у вінки з живих квітів (частіше із васильків і «берізки» – в'юнка) із стрічками, які плели напередодні ввечері, і в «старовинний одяг». 7 липня з

12 години дня дівчата ходили юрбами з танцями та піснями по селу: кожна вулиця мала свій гурт, який у цей день повинен був обійти всю вулицю, не минувши жодної хати. Люди вже чекали біля своїх подвір'їв, сидючи на призьбах, деякі підтанцьовували і підспівували дівчатам [8, 11]. Багато респондентів відзначало, що купальське свято особливо чекали діти, які вже зранку цього дня бігали з криками: «Катеринка пиво п'є!» «Пивом» називали напій, який приготувляли самі діти із свіжих товчених вишень та яблук. Їх заливали водою і давали настоятися одну – дві доби. Виходив пінний напій, що починав бродити, який вживали охолодженим; про нього сьогодні згадують як про обов'язковий атрибут купальського обряду [7, 9].

Характерною особливістю свята «Катеринки» на Нижній Волзі є наявність персоніфікованого символу свята – обрядової ляльки. Дівчина – «Катеринка» йшла попереду свого гурту, до її вбрання чіпляли опудало, зроблене із з'єднаних навхрест качалки і рубля. Їх обмотували ганчір'ям та шматтям – виходило щось подібне до ляльки, яку кріпили до голови «Катеринки» (знизу вона підтримувала рубель руками), пізніше цю ляльку «Катеринка» просто носила в руках [9]. Іноді це опудало робили з діжки, у якої з одного боку не було дна, а з іншого – в отвір у днищі вставляли гребінець для обробки «кропивої буклі» (це була голова ляльки), поперек днища прикріплювали палицю (це були руки ляльки). Усе це також обмотували шматтям. Таку ляльку «Катеринка» носила над головою, тримаючи її руками [10]. Існують згадки, хоча й поодинокі, про те, що іноді «Катеринкою» називали не тільки дівчинку, але й обрядове деревце, прикрашене стрічками та живими квітами, з яким дівоча ватага ходила по своїй вулиці [11].

Ватаги дівчат (всі респонденти підкреслюють, що в цьому обрядовому дійстві приймали участь тільки дівчата) обходили сільські подвір'я, співаючи:

*Катеринка – материнка – ситцева юбка,
Ноги – руки поколола...[11].*

Інший респондент згадав такий варіант пісні:

*Катеринка – материнка – ситцева юбка,
Катеринка – материнка – сизая голубка!
Катеринка – материнка, обернись, обернись!
Катеринка – материнка, поклонись, поклонись [10].*

Під час виконання пісні дівчата вклонялися всім, хто зустрічався на їхньому шляху. Першою вклонялася обов'язково «Катеринка» з опудалом, дівчата – за нею: «Катеринка крутилася із своєю лялькою і кланялася усім» [10]. Ця обрядова дія продовжувалася приблизно до шостої години вечора: «до першого вечірнього церковного дзвону» [9]. Потім вся дівоча ватага йшла до річки або озера, де на березі розбирали ляльку і «купали» у воді рубель і качалку. Якщо «Катеринка» обходила двори без ляльки, то купали в річці її саму. Таке закінчення цього обряду існувало ще у 20–30-ті роки ХХ ст. [9]. У пізніших згадках про свято «Катеринки» елемент купання опудала вже відсутній, певно, з часом він був забутий. Однак, за згадками інформантів, мотив води у цій частині ритуалу був дуже важливим: купання обрядової ляльки або самої «Катеринки» (іноді по воді бродили та обливалися усі учасники обрядодії) мають явні аналогії з обрядом викликання дощу. Певно, ці мотиви пов'язані з часом проведення «Катеринки»: липень є найспекотнішим місяцем у нижньоволзьких степах.

В О. Мінха знаходимо опис ще одного варіанту обрядової ляльки – «Катеринки» і іншу її назву – «Моринка», зафіксовану дослідником у північно-східних районах Саратовської губернії наприкінці XIX ст. Відомий саратовський етнограф вказує на те, що дівчата – «малоросіянки» Саратовської губернії дуже почитають «день Івана Купалінова». У цей день вони ліплять з глини фігуру у вигляді жінки, виробляючи у неї ніс, рот, очі й груди, нарум'янюють щічки і одягають у жіночий одяг. На голову ляльки вдягають вінок з чибитків (кленового листя) і живих квітів. Дівчата саджають ляльку на лаву, становляться у коло, взявшись за руки, водять хороводи і співають (тут і далі подається із збереженням авторського написання О. Мінха):

Маланічка, петрівочка, да не виспалась наша дівочка,

К череди шла да дрімала, на стиці очі повидирала.

Где ж ти, Моринко, ноч ночувала?

Я ж почивала під вербою кудрявою,

Під холодною водою.

Потім насаджують ляльку на палку з чорноклена і йдуть, співаючи, до річки:

Гей, Катерино біль білила,

Ой же ти моя верба кучерява!

Да з своєю біллю говорила:

Так Катерина біль білила,

Гей, біль, моя біль, тонка ні біла,

З тою біллю говорила:

Як я піду за нелюбого,

Ой, біль моя, і тонка, і біла,

Я ж тобі, біль, в чірні ізношу

Як я піду за милого,

(I варіант).

Я ж тебе, моя біль,

За празник ізношу (II варіант).

Після цього кидають «Моринку» у воду, а віночок з її голови беруть додому: українці вірили, що квіти і листя з вінка обрядової ляльки відганяють нечисту силу з тієї хати, де зберігається хоча б одна з цих квіток. За віруваннями, вони також допомагали при хворобах: для цього їх настоювали у воді, якою потім поїли хворого. Окрім цього, квіти та чибитки (листя чорноклену) з вінка «Моринки» несли додому для оберегу оселі від громовиці [1, 105–108].

Відомості, які знаходимо в О. Мінха, є підтвердженням того, що:

1. Купальські обряди були поширеними і тривалий час зберігалися в українських селах півночі Волгоградської області, більша частина якої входила до складу Саратовської губернії.

2. Переселяючись у нижньоволзькі степи, українці приносили з собою свої локальні, місцеві обрядодії – різновиди загальнослов'янського свята Івана Купала. Звідси відмінність у назвах обрядових атрибутів і різні варіанти виготовлення обрядової ляльки. Беручи до уваги складність багатовікового історичного процесу заселення нижньоволзьких степів, можемо погодитись з сучасним волгоградським етнологом М. Рибловою, яка стверджує, що в матеріальній та духовній культурі російського й українського населення Нижнього Поволжя існує значна кількість локальних традицій, а також констатувати слабкий рівень їх дослідження [14].

В етнографічних розвідках є відомості про те, що в різних регіонах України обрядова купальська лялька мала різні назви. Зокрема, у Полтавській губернії поширеними були назви «Марина», «Уляна», «Катерина» [3, 187]. Значна частина українців

прибула на північний захід Волгоградської області саме з Полтавської губернії (наприклад, ними було засновано село Ільмень Руднянського району). У такий спосіб можемо стверджувати, що свою місцеву, локальну назву купальської ляльки ці переселенці принесли з собою. Пізніше вона, певно, витіснила назву «Іван Купала» і стала назвою всього купальського обряду.

Поступово протягом першої половини ХХ ст. обряд «Катеринки» втратив свій магічний зміст. Дівчата-українки все менше прикрашали себе вінками із живих квітів, хоча, ставлення до цього дня, як до свята, зберігалось: це засвідчує те, що, за згадками старожилів, дівчата в цей день одягали на себе старовинний український одяг і, співаючи, гуляли по селу. Елемент купання обрядової ляльки також був забутий: опудало наприкінці гуляння просто розбирали на шматки і розкидали по городах («щоб огірки добре родили»). У 40–50-ті роки минулого сторіччя обряд «Катеринки» перетворився на загальне вуличне свято з піснями та танцями під гармошку, що продовжувалося «аж до корів» [8, 10]. Додамо також, що у цей час вже фактично була втрачена пісенність купальської обрядовості, поодинокі зразки якої були подані О. Мінхом та частково згадані сучасними респондентами.

За свідченнями старожилів українських сіл півночі Волгоградської області востаннє «Катеринку водили» і відзначали це свято на початку 1960-х років. На прохання пояснити зміст цього обряду кажуть, що робилося це задля того, щоб пішов дощ [7, 8, 11]. Але, певно, це неповна і явно пізніша за часом інтерпретація змісту цієї обрядової дії. Цілком впевнено можемо стверджувати, що цей обряд має дуже давнє коріння: про це свідчать, наприклад, його атрибути (ритуальна лялька, дерево). Їхня поява в купальському обряді пов'язана із аграрною магією – майже по всій Україні їх купали у воді, а потім розламували на шматочки, які дівчата несли на свої городи – це повинно було допомагати підвищенню врожаю огірків і картоплі. Іноді шматочки обрядової ляльки затикали під стріху хати – щоб багатство велося. Кидали їх і у воду – щоб викликати дощ. На нашу думку, нижньоволзький обряд української «Катеринки» можна розглянути у контексті концепції відомого Санкт-Петербурзького етнографа А. Байбуріна, який об'єднує обряди із використанням обрядового символу (Купала, Масляна, Кострома – Кострубонька, троїцька Моринка – Марина та ін.) у групу «обрядів переходу» (обрядів – провідів), спрямованих на оновлення старого світу [13]. Глибинним змістом найважливіших обрядів календарного циклу, за концепцією дослідника, є прагнення його виконавців повернути у світ людей і природи ту гармонію, основи якої були закладені Творцем. За час, що проходив від одного обряду до іншого (а їхнє повторення у циклічних культурах було регулярним і ритмічним), відбувалося порушення гармонічних відносин між мирами (людським і природним, «тим світом» і цим). Обряд, таким чином, повинен був усунути дисгармонію і задати світу нову модель подальшого гармонічного розвитку.

Отже, можемо визначити кілька різних мотивувань обряду «Катеринки», що побутували «в середині» традиції (тобто те, як пояснюють її самі виконавці). Специфікою цього ритуалу є те, що основною тематикою в ньому є репродуктивна, яка отримала в обряді явний, розгорнутий і багатоплановий зміст (наприклад, символіка води, у який купають або топлять «Катеринку», пов'язана з ідеєю смерті й відходом у «той, інший»

світ; однак, «смерть» Катеринки потрібна для відродження землі, рослинності, у житті людей наступає новий етап і т. ін.). У кінцевому результаті виконавиці обряду вірили в те, що підсумком їхніх ритуальних дій повинно стати встановлення гармонії в навколишньому світі: між людьми і природою, сама природа повинна бути «розбуженою» і готовою до репродукції. Самі ж організатори обряду виступали як активні співучасники акту чергового «створення» і розуміли, що від правильності їхніх дій, від їхньої активності і творчих здібностей залежить доля і соціуму, і навколишньої природи.

Отже, на нашу думку, «Катеринка» – одна з локальних назв єдиного обряду, що проводився на свято Івана Купала загалом по Україні, яка зберіглася лише в українських селах півночі Волгоградської області. Можливо, цей обряд є змістовно пов'язаним із троїцкими й купальськими обрядодіями, що були зафіксовані та до сьогодні побутують на Лівобережній Україні, Рівненському та Білоруському Поліссі: «водінням тополі» та «водінням куста». У такий спосіб усі купальські обрядодії українців північного заходу Волгоградської області пов'язані з культом природи, рослинності, з періодом її розквіту, – тобто, з аграрною (репродуктивною) магією, а також з очисною магією. Виконуючі ці магічні ритуали, українці намагалися вплинути на сили природи, сприяти примноженню майбутнього врожаю, домашнього достатку.

Літні обряди українських переселенців Волгоградської області зберегли у собі значну кількість змістовних та структурних елементів літньої обрядовості історичної батьківщини – України – і є невід'ємною частиною традиційно-побутової культури українського народу, є цінною культурною спадщиною, важливим джерелом для вивчення життя й побуту української діаспори Волгоградщини, яка заслуговує на поглиблену увагу в історичних та етнологічних дослідженнях. Як і раніше, населення Волгоградської області залишається малодослідженим у етнографічному плані. На часі підготовка загальних монографій, посібників, науково-популярних видань, завдячуючи яким мешканці Волгоградської області РФ змогли б уявити загальну етнокультурну ситуацію цього багатонаціонального регіону, розкрити етнічну історію окремих народів та етнічних груп, визначити особливості їх матеріальної й духовної культури та оцінити багатовіковий внесок національних меншин (зокрема українських переселенців та їх нащадків) у заселення та господарське освоєння нижньоволзького регіону.

Література:

1. Минх А. Н. Народные обычаи, суеверия, предрассудки и обряды крестьян Саратовской губернии (собраны в 1861–1888 годах) / А. Н. Минх. – Репринт. воспр. издания 1890 г. – Саратов, 1994.
2. Минх А. Н. Историко-этнографический словарь Саратовской губернии. Т. 1, 4. Южные уезды: Камышинский и Царицынский / А. Н. Минх. – Саратов, 1897 – Вып. 1 – 1902.
3. Соколова В.А. Весенне-летняя обрядовость русских, украинцев и белорусов / В. А. Соколова. – Москва, 1988.
4. Скуратівський В. Місяцелік: Український народний календар / В. Скуратівський. – Київ, 1993.
5. Докладніше див.: Сінельнікова В. Політичні та економічні передумови появи українських поселень у Поволзьких степах: XVII–XIX ст. / В. Сінельнікова // Народна творчість та етнографія. – 2005. – №4. – С. 100–104.
6. Цит. за: Борисенко В.К. Весільні звичаї та обряди: історико-етнографічне дослідження / В.К. Борисенко. – Київ, 1988.
7. Інформант Євсеньова О. Г., 1925 р. нар., народ. в с. Терсинка Руднянського р-ну, прож. в с.м.т. Рудня.
8. Інформант Бородай І. Я.,

1941 р. нар., народ. в с. Новокрасино Руднянського району, прож. в с. Осички Руднянського району. **9.** Інформант Бондаренко М. Д., 1914 р. нар., народ. та прож. в с. Ільмень Руднянського р-ну. **10.** Інформант Маюрченко М. Д., 1930 р. нар., народ. та прож. в с. Ільмень Руднянського р-ну. **11.** Інформант Бистрицька Є. І., 1932 р. нар., народ. та прож. в с. Ільмень Руднянського району. **12.** Інформант Стороженко О. І., 1949 р. нар., народ. і прож. в с. Лобойково Данилівського р-ну. **13.** Байбурин А. К. Ритуал в традиційній культурі: Структурно-семантичний аналіз восточнославянських обрядів / А. К. Байбурин. – Санкт-Петербург, 1993. **14.** Рыблова М. А. Об истории, некоторых итогах и перспективах исследования этнокультурных особенностей населения Волгоградской области / М. А. Рыблова // Стрежень. – Вып. 4. – Волгоград: Издатель. – 2004. – С. 356–363.

УДК 004.738.5:621.397.13

Самотей Іванна Іванівна,
здобувач Київського національного університету культури і мистецтв

ІНТЕРНЕТ-ТЕЛЕБАЧЕННЯ: ПРИНЦИПИ, НОРМИ ТА ЗАСАДИ РОЗВИТКУ НОВОГО ВИДУ ЗМІ В УКРАЇНІ

У статті розглянута історія виникнення Інтернет-телебачення в Україні. На основі вітчизняного контенту виокремлено принципи, норми та засади розвитку цього сучасного виду ЗМІ на медіаринку.

Ключові слова: Інтернет-телебачення, цифрове телебачення, медіа ринок, мистецтво.

В статье рассмотрена история возникновения Интернет-телевидения в Украине. На основе отечественного контента выделены принципы, нормы и принципы развития этого современного вида СМИ на медиарынке.

Ключевые слова: Интернет-телевидение, цифровое телевидение, медиа рынок, искусство.

The article deals with the history of Internet TV in Ukraine. On the basis of domestic contents singled out principles, norms and rules of this modern type of media.

Key words: Internet TV, digital TV, media market, art.

На українському медіаринку впливають світові тенденції: розвиток та популярність телебачення в Інтернеті зростають. Телебачення XXI ст. – інформаційна база даних. Глядач – користувач, який має змогу легко відшукати потрібну інформацію.

Актуальність дослідження полягає в тому, що наразі Інтернет-телебачення підкорює нові горизонти, це зумовлено науково-технічним прогресом. Головні переваги, які нам дають цифрові технології – відмінне зображення та звук, втім у динамічному суспільстві соціум прагне одержувати не лише якісну, але й оперативну та об'єктивну інформацію. Інтернет-телебачення задовольняє такі потреби і впевнено займає свою нішу у просторах ЗМІ.

Наукова новизна статті полягає в тому, що на сьогодні недослідженим залишається формат подачі відеоінформації в Інтернеті. Необхідно виокремити принципи, норми та засади розвитку цього сучасного виду ЗМІ. Інтернет-телебачення повинно виконувати всі основні функції: інформаційну, культурно-просвітницьку, інтегративну, соціально-педагогічну, організаторську, освітню та рекреативну.

Мета статті – на прикладі сучасних Інтернет-телеканалів дослідити формат подачі відеоконтенту, який би задовольняв усі потреби та вимоги сучасного українського глядача.

Об'єкт дослідження – українське Інтернет-телебачення.

Предмет – формат подачі відеоінформації в Інтернеті.

Тему «Інтернет-телебачення» вивчали зарубіжні та вітчизняні науковці: Р. Крейг, В. Іванов, Л. Федорчук, Б. Потятиник, М. Соловійов та ін. Проте сучасні ЗМІ активно розвиваються і поле для подальших досліджень означеної тематики – широке.

Науковець Річард Крейг розглядає Інтернет-журналістику як незалежний різновид журналістської роботи поряд з друкованими і ефірними ЗМІ. Інтернет-телебачення поєднує глибину викладу інформації друкованої журналістики, переконливість і безпосередність телебачення завдяки постійному оновленню відеоматеріалів з місць подій разом із унікальною можливістю давати своїм користувачам посилання на сайти, де вони зможуть докладніше дізнатися про теми, що їх цікавлять. На відміну від інших ЗМІ, стандарти і формати Інтернет-журналістики все ще є порівняно новими і перебувають на стадії розвитку [2, 28].

Що стосується поняття Інтернет-телебачення, то воно включає передання через мережу Інтернет відео- та аудіо інформації. Трансляція може здійснюватися в потоці, що є подібним до прямого ефіру в наземному, супутниковому і кабельному телебаченні [5, 195].

Майже всі українські телеканали транслюються в режимі он-лайн: як загальнонаціональні, так і регіональні. Розвиток бездротового Інтернету та програм передачі даних надав можливість переглядати відеоматеріали в різних життєвих ситуаціях: чи то в заторі, чи то в офісі, на роботі. Варто відзначити, що і створити свій відеоканал наразі може кожний. Для цього достатньо мати телефон з відеокамерою та підключений Інтернет. Наприклад, події під час Євромайдану українське суспільство відстежувало події в режимі он-лайн. Зокрема, журналісти Інтернет-телебачення «Громадське ТБ» транслювали все, що відбувалося в гарячих точках Києва: відеостріми успішно показували навіть загальнонаціональні телеканали. Щодо формату, то основним продуктом цього Інтернет-ТБ є відеоконтент, однак сайт також іноді наповнюється текстовими матеріалами, аудіо, фото та графікою. Доступ до всього контенту Інтернет-ресурсу Hromadske.tv безкоштовний, що безперечно важливо.

На думку М. Соловйова, Інтернет-телебачення – відкрита мережа, в якій безліч дрібних і середніх відео-виробників пропонують авторський контент, що постійно розвивається. Специфіка Інтернет-ТБ близька до сучасної «міжмережі»: кожен може опублікувати інформацію, яка глобально доступна. У системі Інтернет діють і розвиваються різні види ресурсів з метою постачання відеоматеріалів. Це відеохостинги, незалежні Інтернет-телеканали та ефірні телеканали (дублюють своє мовлення в мережу). Усі ці види ресурсів часто відносять до Інтернет-телебачення, проте кожен із них має свої особливості [5, 196].

Наразі продивитися ефір каналу в Інтернеті можна на сайті таких телевізійних каналів – «24», «5 канал», «Інтер», «К1», «Перший Національний», «Перший Діловий», «Перший автомобільний». Канал «1+1» викладає в мережу свої програми – в архіві відео в рубриці новини «ТСН» можна переглянути сюжети різних підрубрик. У рубриці «Відео» містяться анонси, фільми, серіали та програми власного виробництва каналу. Також є онлайн-трансляція ефіру «1+1». Переглянути будь-який телеканал – національний чи регіональний, дають можливість сайти онлайн-ТВ. Споживача приваблює можливість вибору контенту, який йому цікавий, а це своєю чергою дає змогу виробникам інформаційного продукту краще зрозуміти потреби глядачів, пропонувати їм додатковий телевізійний продукт, а також інші медіа-послуги. Також практично всі сайти містять архіви відео, де відвідувачі можуть знайти окремі програми.

Окрему увагу варто звернути на YouTube. Медіаексперти прогнозують, що цей відеохостинг стане важливим політичним інструментом. О. Гарматін стверджує: «YouTube вже приваблює найбільшу кількість трафіку в мережі і постійно займає перші позиції у списку найбільш улюблених американськими користувачами інтернету соціальних медіа. YouTube вже грає важливу роль під час президентської виборчої компанії. Так, передвиборча кампанія одного з кандидатів в президенти США Барака Обами опинилася під загрозою після того, як з'ясувалося, що один з його співробітників виклав на сайт YouTube відеоролик, який принижує опонента Обами Хілларі Клінтон» [7].

На думку медіаекспертів, Інтернет-ТБ повинно мати свої журналістські стандарти. Помилково вважається, що мережа Інтернет – територія вільного самовираження. Адже, Інтернет-журналісти зв'язані багатьма тими самими стандартами та законами, що і їхні колеги, які працюють у друкованих виданнях, на радіо й телебаченні. У багатьох аспектах стандарти сьогоденної журналістики вищі, ніж були в перші десятиліття ХХ ст. Багато журналістських організацій мають свої етичні кодекси, правила в яких певною мірою збігаються. У своїй книзі «Hold the Press: The Inside Story on Newspapers» (Louisiana State University Press, 1996), Джон Максвелл Гамільтон і Джордж Кримський визначили 10 правил, яких дотримуються автори і редактори провідних організацій - розповсюджувачів новин. Вони називають ці правила «10 заповідей новинної журналістики» і застосовують їх до усіх журналістів.

Визначені норми стосуються й Інтернет-телебачення, тому не варто:

1. Поширювати недостовірну інформацію.
3. Повідомляти чутки або іншу неперевірену інформацію.
4. Приховувати або нехтувати думкою, з якою хтось не згоден.
5. Демонструвати прихильність чи упередження до того, про що повідомляєш або пишеш.
6. Спотворювати сутність чогось або вводити когось в оману, щоб отримати інформацію (без наявності дуже поважних причин для цього).
7. Займатися плагіатом висловлювань чи ідей (журналісти можуть використовувати цитати з посиланнями).
8. Використовувати якісь обставини для особистої вигоди (наприклад, приймати подарунки від джерел).

Що стосується відео в Інтернеті, то це більше, ніж звичайне телебачення в режимі он-лайн. Адже, на відміну від звичайного телебачення, Інтернет-ТБ інтерактивне, функціональне і має персоналізацію мовлення. Користувач може обрати або створити власну телепрограму, отримати, не відходячи від екрана, додаткову інформацію, може спілкуватися в режимі реального часу з іншими глядачами з усіх країн світу і навіть безпосередньо впливати на те, що відбувається у студії. Кількість каналів у мережі практично необмежена. Інформація розповсюджується по всьому світу, вона буває безплатною, а доступна 24 години на добу.

Перед творцями Інтернет-ТБ повинні стояти вимоги, що не характерні іншим видам ЗМІ. Зокрема, відеооператор має забути про загальні плани і обмежитись мінімальним числом джерел світла. Кадри мають бути контрастними і, бажано, скомпонованими так,

щоб фон зображення був темним. Режисеру треба уникати спецефектів, а також панорам і тревелінга. Від швидкості передачі файлу у кінцевому результаті залежить, наскільки плавним буде зображення. Специфіка роботи журналіста – у тому, що він не лише пише репортаж чи створює тематичну програму, але й шукає в мережі інформацію про подібні події, аналітичні матеріали.

Інтернет-ТБ може бути як «живим», так і в записі. Переваги мають обидва варіанти. Переглядаючи програму «вживу», користувач може в реальному часі контактувати з продюсером програми – отримувати від нього додаткову інформацію, ставити питання учасникам програми, брати участь у вікторинах тощо. Записана програма IPTV зберігається в архіві сайту невизначено довго. Це дає змогу глядачеві у будь-який час повторно подивитись програму, що йому сподобалась. І навіть у цьому варіанті можлива, хоча й менша, інтерактивність. Глядач може визначити, що він хотів би побачити у наступній передачі [6, 194].

Зокрема, Ніколас Крістов стверджує, що нині в мережі кожний сам собі є редактором. З його погляду, наші можливості добирати ті новини й аналітику, які найбільше пасують нашим переконанням та упередженням, зіграють з нами злий жарт. При цьому автор покликається на психологічні особливості: пересічна людина дбає не так про отримання об'єктивної інформації, як про підтвердження власних оцінок і переконань. Теоретично ми, звісно, можемо говорити про необхідність брати до уваги цілий спектр фактів і думок, але на практиці ми схильні закритися в комфортному для нас інтелектуальному середовищі, яке віддунує нашими ж думками [3, 153].

Перевага Інтернет-ТБ – швидкість. Проте варто пам'ятати і про таке поняття, як достовірність. Потрібно не лише висвітлювати факти, які лежать на поверхні, а й те підґрунтя, що поглиблює їх розуміння. Журналісти в гонитві за оперативністю забувають про об'єктивність. Питання точності також постає в Інтернет-світі у такому ракурсі, який не можна було собі уявити до появи мережі [1, 48].

Отже, на думку медіаекспертів, тільки з появою всесвітньої комп'ютерної мережі журналістика отримує шанс стати повноцінною. По-перше, перевагою Інтернет-телебачення перед іншими ЗМІ є мобільність: глядач вільно можете дивитися свої улюблені телепередачі вдома, в офісі або просто, використовуючи бездротову мережу на вулиці. Навіть перебуваючи на іншому боці земної кулі, наприклад у Канаді, можна дивитися улюблені українські чи російські канали, не відчуваючи ніяких проблем. По-друге, кількість каналів, що транслюються онлайн-ТБ сервісами перевершує пакети операторів кабельного ТБ. Глядач може дивитися безліч каналів, практично з будь-яких країн і будь-якими мовами, обирати самостійно канали. По-третє, Інтернет-телебачення має зручну систему пошуку необхідного каналу. На відміну від простого телевізора і його звичайних методів перемикання каналів, онлайн-ТБ сервіси обладнані системою навігації. Деякі сервіси надають програму телепередач, деякі надають можливість створювати список обраних каналів. Найчастіше є опція пошуку телеканалів за назвою.

Інтернет-телебачення стає все більш популярним, з'являється багато нових сервісів, відповідно вимоги до розвитку функцій та якості журналістики повинні розвиватися.

Література:

1. Іванов В. Ф. Сьогодення українських медіа // Наукові записки Інституту журналістики. – Київ, 2002. – Т. 7. – С. 45–51. 2. Крейт Р. Інтернет-журналістика. Робота журналіста і редактора у нових ЗМІ / перекл. з англ. А. Іценка. – Київ : Києво-Могилянська академія, 2007. – 324 с. 3. Потятиник Б. В. Інтернет-журналістика: навч. посіб. / Борис Потятиник ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, Ф-т журналістики. – Львів : ПАІС, 2010. – 246 с. 4. Смирнов. А. В. Основы цифрового телевидения / А. Смирнов. – Горячая Линия – Телеком. 2001. – 224 с. 5. Соловійов М. С. Інтернет-варіант українського телебачення: формат подачі контенту / М. С. Соловійов // Наукові записки Інституту журналістики. – Київ, 2009. – Т. 36. – С. 195–198. 6. Федорчук Л. Перспективні напрямки розвитку телебачення: Інтернет-ТБ / Л. Федорчук // Наукові записки Інституту журналістики. – Київ, 2006. – Т. 24. – С. 193–195. 7. Гарматин О.О. Развитие Интернет-телевидения. Казахстанский инновационный журнал «ЕСТЬ ИДЕЯ!» [Электронный ресурс]. – 2014.– Режим доступа: <http://bourabai.ru/dbt/itv3.htm>.

УДК 792.8+792.09

*Татаренко Марина Геннадіївна,
кандидат педагогічних наук,
Київський національний університет культури і мистецтв*

СПІВПРАЦЯ РЕЖИСЕРА ТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА У ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ БАЛЕТНОЇ ВИСТАВИ

У статті на конкретних прикладах продемонстровані позитивні та негативні аспекти співпраці режисера та балетмейстера у процесі створення балетної вистави. Доведено, що набутий досвід співпраці режисера та балетмейстера нечасто використовується і до сьогодні. Виявлено, що подібна співпраця має позитивні наслідки лише при паритетному застосуванні принципів драматичного театру та хореографічного мистецтва, спільні постановки балетних вистав режисером та балетмейстером призводять до урізноманітнення жанрового спектру балетного театру, розширенню діапазону виражально-зображальних засобів.

Ключові слова: режисер в балеті, балетмейстер, балет, балетний театр, режисерське мистецтво.

В статье на конкретных примерах продемонстрированы положительные и отрицательные аспекты сотрудничества режиссера и балетмейстера в процессе создания балетного спектакля. Доказано, что приобретенный опыт сотрудничества режиссера и балетмейстера редко используется сегодня. Выявлено, что подобное сотрудничество имеет положительные последствия только при паритетном применении принципов драматического театра и хореографического искусства, совместные постановки балетных спектаклей режиссером и балетмейстером приводят к многообразию жанрового спектра балетного театра, расширению диапазона выразительно-изобразительных средств.

Ключевые слова: режиссер в балете, балетмейстер, балет, балетный театр, режиссерское искусство.

In the article on the specific examples demonstrated the positive and negative aspects of the cooperation of the director and choreographer in the process of creating a ballet performance. It is proved that the experience gained cooperation of the director and choreographer is rarely used today. It is concluded that such cooperation has positive effects only when applying the principles of parity drama theater and choreographic art, co-productions ballets director and choreographer lead to a variety of genre spectrum ballet theater; expanding the range of expressive-representational resources.

Key words: ballet director, choreographer, ballet, ballet, art director.

Співпраця режисера та балетмейстера у процесі постановки балетної вистави є однією з найбільш актуальних проблем балетної хореографії останніх десятиліть. Ще з

часів Ж.-Ж. Новерра не вщухають дискусії щодо доцільності залучення режисера до підготовки балету. У процесі становлення та розвитку балету як самостійного різновиду мистецтва теоретики та практики ствердилися в думці, що балетмейстер повинен поєднувати функції і режисера, і творця та постановника хореографії, і репетитора. Але у певні періоди еволюції балетного театру, коли вихолощення змістовності, нелогічність побудови дійства призводили до зниження загального художнього рівня балетних творів, актуальним ставало питання звернення за допомогою до режисерів драматичного театру та опери. У балетному театрі сучасності з його широким спектром постановочних підходів все частіше на афішах трапляється прізвище не лише балетмейстера, але й режисера-постановника, що підтверджує актуальність розгляду проблеми місця та ролі режисера в балетному театрі.

Автори фундаментальних досліджень з теорії та історії балету (В. Ванслов, Г. Добровольська, Р. Захаров, П. Карп, В. Красовська, Є. Суриць та ін.) приділяють увагу процесам співпраці режисерів та балетмейстерів в історичній ретроспективі, не виокремлюючи їх в спеціальний предмет дослідження. Поодинокі публікації в науковій періодиці сучасності (А. Золотарева та ін.) акцентують увагу на персоналіях минулого, без узагальнень та проведення історичних паралелей.

Мета статті – з'ясувати особливості творчої співпраці режисера та балетмейстера у процесі створення балетної вистави в історичній ретроспективі.

Режисер (фр. *regisseur*, від лат. *rego* – правити, управляти, керувати, спрямовувати, визначати, встановлювати, давати вказівки й настанови, виправляти та виховувати) – найменування професії постановника театральних вистав; людина, в коло обов'язків якої входить постановка сценічних творів [1, 120]. У статті Є. Суриць «Режисерське мистецтво в балетному театрі» зазначено, що одним з основних творців вистави в балетному театрі є балетмейстер. Участь режисера у виставі має інший характер, порівняно з драматичним та оперним театрами. Обов'язки режисера балетного театру (іноді його називають «режисер, що веде виставу») носять виробничо-організаційний характер (функції, подібні до обов'язків помічника режисера). Однак ми зупинимося на постановочній функції режисера в балеті. «У радянському балетному театрі до постановки вистав залучаються провідні режисери драми та опери, які разом з балетмейстером знаходять єдине ідейно-художнє рішення вистави (разом розробляються масові сцени та окремі ролі тощо). Практика співдружності режисера та балетмейстера сприяла створенню значних вистав», – зауважує Є. Суриць у середині 60-х рр. ХХ ст. [13].

Якщо говорити про режисуру в балеті, то В. Ванслов визначає її як «мистецтво створення єдиної, гармонічно цілісної вистави за допомоги творчої організації всіх її елементів на основі задуму балетмейстера, що керує роботою всіх учасників постановки. Режисура в балеті – не відособлена діяльність, вона – один з боків роботи балетмейстера, який не лише створює хореографічні тексти, але й подає тлумачення образів та домагається художньої єдності хореографії, драматургії, музики, образотворчого рішення, що підпорядковані ідейній концепції вистави. У балетному театрі існує також режисер, що веде виставу (слідкує за порядком на сцені та за кулісами під час видовища, за роботою усієї постановочної частини та ін.)». Автор пристає на

позицію провідної ролі балетмейстера у створенні вистави, оскільки саме він, подібно до режисера в драматичному театрі, є і автором задуму, і керівником процесу. Однак В. Ванслов зауважує, що «коли балетмейстери ще недостатньо володіли мистецтвом режисури в балеті», до постановки залучалися режисери драматичних театрів» [4].

Причину звернення балетмейстерів до режисерів в 20–30-х рр. ХХ ст. Р. Захаров також вбачає у нестачі режисерської освіти у балетмейстерів. На залучення режисерів до процесу постановки балетних вистав вплинула діяльність Московського художнього театру початку ХХ ст. Нові принципи театральної режисури МХТ захопили діячів балету, спонукали до співпраці. Так, О. Горський звернувся до В. Немировича-Данченка в постановці «Лебединого озера» (1920). У цій версії перемогли пошуки сценічної правди, реалістичності: стали наочними перетворення дівчат на лебедів, а лебедів знов на дівчат – на костюми то прикріплювалися крила, то знов знімалися з них; пластика розділялася на «людську» та «лебедину» тощо. Але співпраця В. Немировича-Данченка з балетною трупкою не була безхмарною, він навіть не прийшов на прем'єру [2, 23].

При створенні першого радянського балету «Червоний мак» (1927) відомий драматичний режисер О. Дикий практично допомагав балетмейстеру Л. Лащиліну ставити перший акт та режисерською роботою сприяв вдалому втіленню цього балету. У балеті «Полум'я Парижу» (1932) режисерами-асистентами балетмейстера В. Вайнонена були В. Попов та Р. Захаров – тоді ще студенти Ленінградського театрального інституту [7, 136].

Балет «Фадетта» в Ленінградському хореографічному технікумі був поставлений Л. Лавровським разом із режисером В. Соловйовим. У черговому випуску газети «Смена» від 2 квітня 1934 р. відзначено цінність педагогічної роботи постановників: звітна вистава «Фадетта» виконує завдання підготовки учнів «не тільки як віртуозних, технічно досконалих балерин та кавалерів, а намагається ще надати їм всі знання та навички необхідні для плідної роботи над створенням сценічних образів засобами танцю, пантоміми та драматичної виразності» (Цит. за [9, 59]). Балетмейстер П. Гусев, що був присутній на репетиціях «Фадети», в нарисі спогадів про режисера підкреслює, що «участь В. Соловйова не можна назвати фрагментарною, консультативною – його практичний досвід та знання дозволяли переконливо існувати на межі двох мистецтв та спрямовувати рух хореографічної думки молодого балетмейстера» (Цит. за [9, 60]). Отже, В. Соловйов разом з балетмейстером вибудував драматургічну лінію вистави на основі літературного першоджерела (роман «Маленька Фадетта» Жорж Санд), спонукав до використання хореографічної лексики для створення психологічно достовірних образів. Але автори не уникнули стандартного для тогочасного балету прийому чергування пантомімних та танцювальних сцен, надмірного захоплення пантомімою.

У балеті «Серце гір» з В. Чабукіані працював режисер М. Петров та асистент І. Ковтунов, що закінчив театральний інститут. Режисуру балету «Лауренсія» балетмейстера В. Чабукіані здійснював Е. Каплан. За свідченням Р. Захарова, «режисерський план балету “Ромео та Джульєтта” (балетмейстер Л. Лавровський, режисер С. Радлов, 1940 – М.Т.) був створений за планом постановки шекспірівської трагедії, що йшла того часу у Ленінградському “Малому театрі”» [7, 136].

Режисери допомагали у створенні мізансцен, побудові стрункої драматургії, роботі з акторами над створенням образів тощо. Попри те, що саме Р. Захаров був апологетом

хореодрами (драма, що розкривається хореографічними засобами – танцем та пантомімою), він визнавав хибність своїх підходів щодо провідної ролі режисерських принципів у створенні балетної вистави: «такого роду явище не можна було вважати правильним, оскільки воно носило характер механічного, а не органічного поєднання творчості режисера та балетмейстера» [7, 136]. Режисер драми, що не знає специфіки музичної та хореографічної драматургії, не є спеціалістом у галузі музично-театрального мистецтва, може бути лише добрим порадиником, але не творцем музично-хореографічного вистави. Отже, режисуру в балеті найплідніше здійснює, зазвичай, сам балетмейстер-постановник.

На певному етапі розвитку балетного театру необхідно було вивести його на вищий рівень: співпраця режисерів та балетмейстерів стала одним зі шляхів розбудови балету. І. Солертинський писав: «Основне протиріччя балету, що складає його естетичний сенс, як театрального жанру, – у неперервній боротьбі двох взаємно ворожих початків та необхідності їхнього поєднання: формального початку (абстрактний класичний танець) та драматургічного (пантоміма, що викладає сюжет). Роблячи наголос на першому моменті, ми отримуємо абстракцію «чистого танцю», нічого, окрім своєї декоративної закінченості; на другому – отримуємо безформну осмисленість простої пантоміми, що тяжіє до сценічного натуралізму та заперечує умовний за природою танець. Поєднання їх у єдиній танцювальній виставі являє тому художню проблему виключної складності» (Цит. за [8, 73–74]).

За І. Солертинським та Р. Захаровим, танець повинен був перетворитися на танцювальну драму, а танцівник – на хореографічного актора. Саме в балеті «Бахчисарайський фонтан» вони намагалися втілити ці принципи, дієвий танець, танець в образі став основним виразним засобом вистави. Попри досить тривале сценічне життя цієї вистави та численні схвальні рецензії та мистецтвознавчі нариси, можна знайти й обривок критики з боку визнаних балетмейстерів. Зокрема, Ф. Лопухов безсторонньо аргументовано висловлюється з приводу «Бахчисарайського фонтану» Р. Захарова: «Мене неабияк бентежить, що його (Захарова – М.Т.) вміння мізансценувати та знаходити цікаві пантомімні рішення поєднуються зі слабкістю суто танцювального мислення. На головне питання – чи є поетом танцю постановник «Бахчисарайського фонтану» – не можу відповісти позитивно. Майстерний та обдарований режисер музичного театру? Безперечно. Балетмейстер? Здається, ні... Правда, іноді Захаров згадує, що повинен бути перш за все балетмейстером, тобто мислити дію та образи в танці. Але бідність танцювального лексикону сама по собі тривожна. Чи можна бути великим поетом, володіючи маленьким лексиконом? Думаю, одне з іншим несумісне» [11, 293–294]. Ф. Лопухов розвінчує міф, що режисерські здібності балетмейстера є запорукою високої якості балетної вистави.

Позитивним у добу хореодрами стало втілення образів великої літератури в балетному театрі. Однак цей процес, за зауваженням В. Васлова, відбувався «шляхом зближення балету з драматичним театром. Це зближення нерідко набувало однобічного характеру, що мало далекосяжні наслідки для хореографії. Виникла тенденція трактувати танець у балеті за аналогією з тією роллю, яку він відіграє у драматичній виставі: як побутовий танець, що виникає по ходу сюжету, але не як танець, що виражає сутність

дії. Остання втілювалася або пантомімою, або танцем з дуже обмеженими пластичними засобами, максимально наближеними до життєвого праобразу» [3, 13–14].

У цілому, участь драматичних режисерів у розвитку балетного театру сприяла розвитку акторської майстерності виконавців та художній цілісності балетів. Однак роз'єднаність професій балетмейстера та режисера часто викликала недостатнє злиття драматичного та танцювального початків у виставі. Однобічне захоплення режисурою в балеті на шкоду багатству хореографії в 40–50-х рр. ХХ ст. гальмувало розвиток балетного мистецтва.

У подальшому режисери драматичних театрів до постановок залучалися досить рідко. Хоча в історії залишилися приклади плідної співпраці балетмейстерів та режисерів. Наприклад, режисер Ю. Любимов разом з О. Віноградовим 1974 р. здійснили постановку балету «Ярославна» Б. Тищенка на сцені Ленінградського Малого театру опери та балету. За свідченням О. Віноградова, допомога Ю. Любимова була надзвичайно корисною: режисер вибудував драматургію епізодів, підвів до варіантів декораційного оформлення, навчив шукати світлове рішення вистави, допоміг суто режисерськими засобами вирішити деякі змістовні моменти тощо. Саме такий епізод згадує балетмейстер: «З обгорілих, почорнілих текстів виходила «чорна плакальниця» з відром. Побачивши її, Ігор, зв'язаний арканом та оточений стрілами, відчував багаторазово помножені страждання. А плакальниця опускалася на коліна за колом стріл та, зануривши до відра білий плат, діставала його вже обагненим кров'ю. Це придумав Юрій Петрович (Любимов – М.Т.), і я вважаю, придумав геніально! Звичайно, сам би я до такого не додумався» [5, 214–215].

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. співпраця режисерів та балетмейстерів на ниві створення балетних вистав набула ширших аспектів взаємодії. Проблема стрункої режисури в балетах постмодерної естетики відійшла на другий план, поступившись несподіваним, часом шокуючим режисерським знахідкам.

Знаменитий англійський режисер Деклан Доннелан на сцені Великого театру в Москві 2003 р. вперше в житті поставив балетну виставу «Ромео та Джульєтта» у співдружності з балетмейстером Раду Поклітару. Вистава помітно відрізнялася від традиційних балетних прочитань шекспірівської трагедії. У цьому тандемі режисер прекрасно розумів загрозу зробити виставу, в якій хореографія не буде домінуючою. З іншого боку, за зауваженням М. Крилової, «у Деклана абсолютно не балетний погляд. Немає балетних штампів, до яких ми звикли та вважаємо за необхідні: годувальниця – гротескова стара, леді Капулетті – жадлива стерво, Меркуціо – легкий, стрибковий, ніби другий Ромео, тільки не закоханий ні в кого, Джульєтта – народна артистка давно за сорок...» [10].

Автори вивели на сцену відчайдушних підлітків, що живуть тут і зараз, – іноді смішних, частіше зворушливих і абсолютно приречених. Тут всяка відсутність рефлексії органічно поєднувалася з матеріалом – Ромео і Джульєтта не думають, коли їх жбурляє в пекло і рай перше почуття, вони тільки цим почуттям живуть, і це нормально для 14-річних [12].

Через дванадцять років на сцені Великого театру знову співпрацювали Д. Доннелан (нині – художній керівник англійського театру «Cheek by Jowl») та Р. Поклітару (нині –

художній керівник «Київ-модерн-балету») під час постановки балету «Гамлет» за Шекспіром. Балетмейстер розповідає, як проходив підготовчий та репетиційний періоди: «На етапі створення лібрето Деклан, Ніколас (Нік Ормерод – один з авторів лібрето та художник-постановник – М. Т.) та я багато говорили, намагалися уявити сцени задуманої вистави, їхню послідовність. Вирішували, які персонажі необхідні, якими можна знехтувати. У процесі постановки на мені лежить відповідальність за створення тексту вистави, власне руху. Деклан же надзвичайно цікаво та дуже плідно працює з артистами, ставлячи перед ними раз за разом суперечливі завдання, часом – діаметрально протилежні, щоб зрозуміти єдино правильну в контексті цілого. Я бачу, як артистам цікаво, тому що з ними так ніхто і ніколи не працював» [14]. Зрозуміло, що принципи роботи з виконавцями та розподіл обов'язків у процесі постановки вистави є традиційним, давно відомим, але вже забутим для сучасного балетного театру.

Низка критиків нарікає на перебільшеній ролі пантоміми та драматичної гри, обмеженості хореографічної лексики – акцентують на тих самих проблемах, які були характерними і для 30–40-х рр. ХХ ст. – доби панування хореодрами. «Автори не вибудували героям жодного розгорнутого танцювального монологу – вистава зібрана з нарізки дрібних сцен, у яких драматичної гри більше, ніж танцю. У момент «Мишоловки» дія взагалі зупиняється – весь датський двір разом з публікою Великого театру дивиться на екран, де йде «німа фільма» про вбивство короля. Фільма занятно стилізована під початок ХХ ст. – але рве темп спектаклю занадто різко», – вважає А. Гордєєва [6].

Відомий мистецтвознавець С. Наборщикова вважає, що нову виставу «Гамлет» Великого театру, прем'єра якої відбулася 11 березня 2015 р., створену тандемом Деклан-Поклітру, справжньою знахідкою для теоретиків жанру, оскільки це «балет – не балет, драма – не драма». Правильніше за все її слід назвати пантомімним коміксом. «Розширення сюжету та поява персонажів, що згадуються в першоджерелі мигцем, для цього жанру хід звичний. Вишикувані в серію «картинки» з життя королівського двору відповідають даному формату. Для кожної знайдений виразний стоп-кадр. Концептуальні моменти – Гамлет з черепом, загиблі герої, що віддаляються в білий дим, цим кадром вичерпуються. Для решти передбачена серія пояснювальних рухів» [12]. З іншого боку, подібне рішення балетної вистави можна визнати авторським підходом до сучасного трактування світової класики засобами балетного театру, однак, занадто багато збігів з проблемами, що викрили попередні періоди захоплення балету принципами драматичного театру, примушує до обережності у позитивних оцінках.

У процесі розвитку балетного театру набутий досвід співпраці режисера та балетмейстера під час постановки балетної вистави не активно, але використовується і до сьогодні. Подібна співпраця має позитивні наслідки лише при паритетному застосуванні принципів драматичного театру та хореографічного мистецтва. У балетному театрі сучасності не часто, але трапляються випадки спільної постановки балетної вистави режисером та балетмейстером, що приводить до урізноманітнення жанрового спектру балетного театру, розширенню діапазону виразально-зображальних засобів за умови високого рівня професіоналізму як режисера, так і балетмейстера.

СПІВПРАЦЯ РЕЖИСЕРА ТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА
У ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ БАЛЕТНОЇ ВИСТАВИ

Література:

1. Безклубенко С. Мистецтво : терміни та поняттям: енциклопед. вид. : у 2 т. : Т. 2 (М – Я) / Сергій Безклубенко. – Київ : Інститут культурології НАМ України, 2010. Т. 2. – 256 с.
2. Беляева-Челомбитько Г. В. Балет : эпоха sovietica (1917 1991 гг.). – Москва : Университет Натальи Нестеровой, 2005. – 298 с.
3. Ванслов В. В. Балет как синтетическое искусство / Виктор Владимирович Ванслов / В. В. Ванслов // В мире балета. – Москва, 2010. – С. 7–35.
4. Ванслов В. В. Режиссура в балете / Виктор Владимирович Ванслов // Балет : энциклопедия / [гл. ред. Ю. Н. Григорович]. – Москва : Советская энциклопедия, 1981. – С. 426.
5. Виноградов О. М. Исповедь балетмейстера / Олег Михайлович Виноградов. – Москва : АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2007. – 336 с. – (Звезды балета).
6. Гордеева А. Изображая жертву / Анна Гордеева // Ведомости. – 2015. – 13 марта. – № 3789.
7. Захаров Р. Искусство балетмейстера / Ростислав Владимирович Захаров. – Москва, 1954. – 432 с.
8. Захаров Р. Слово о танце / Ростислав Владимирович Захаров. – Москва : Молодая гвардия, 1977. – 160 с.
9. Золотарева А. С. Участие режиссера драматического театра В.Н. Соловьева в создании балетного спектакля «Фадетта» (ЛХТ, 1934) / А. С. Золотарева // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2014. – № 31(1–2). – С. 57–62.
10. Крылова М. Секрет фирмы Доннелана – Поклитару / Майя Крылова // Независимая газета. – 2003. – 27 ноябр.
11. Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете / Федор Васильевич Лопухов. – Москва : Искусство, 1966. – 367 с.
12. Наборщикова С. Бедный «Гамлет» / Светлана Наборщикова // Культура. – 2015. – № 10. – С. 10.
13. Суриц Е. Я. Режиссерское искусство в балетном театре [Электронный ресурс] / Елизавета Яковлевна Суриц // Театральная энциклопедия : в 6 т. : Т. 4 / [гл. ред. С. Мокульский, П. Марков]. – Москва : Советская энциклопедия, 1965. – Режим доступа : www.gumer.info/bibliotek_Vuks/Culture/Teatr/_198.php.
14. Федоренко Е. Раду Поклитару : «Невротик никому не интересен, даже если он – Гамлет» / Елена Федоренко // Культура. – 2015. – № 8. – С. 10.

УДК 7.049.1:78(430) 17

*Фока Марія Володимирівна,
кандидат філологічних наук,
старший викладач кафедри лінгводидактики та іноземних мов
Кіровоградського державного педагогічного університету
імені Володимира Винниченка*

**ПІДТЕКСТОВІ СМИСЛИ В МУЗИЦІ
(НА МАТЕРІАЛІ «ДОБРЕ ТЕМПЕРОВАНОГО КЛАВІРУ» Й. С. БАХА)**

У статті висвітлено питання підтексту в музиці. Автор вивчає засоби та прийоми, які передають імпліцитну інформацію, досліджує функціонування підтексту на матеріалі «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха, де в прелюдях і фугах композитор закодував релігійні мотиви, що наповнили музику новими смислами. Розглядаються інтерпретації В. Ландовської, С. Ріхтера та відтворення прихованого релігійного змістового пласту виконавцями.

Ключові слова: Й. С. Бах, В. Ландовська, С. Ріхтер, «Добре темперований клавір», музика, підтекст, релігійний мотив, прелюдія, fuga.

В статье раскрывается вопрос подтекста в музыке. Автор изучает средства и приёмы, которые передают имплицитную информацию, исследует функционирование подтекста на материале «Хорошо темперированного клавира» Й. С. Баха, где в прелюдиях и фугах композитор закодировал религиозные мотивы, которые в свою очередь наполнили музыку новыми смыслами. Рассматриваются интерпретации В. Ландовской, С. Рихтера и воспроизведение скрытого религиозного смыслового пласта исполнителями.

Ключевые слова: Й. С. Бах, В. Ландовска, С. Рихтер, «Хорошо темперированный клавир», музыка, подтекст, религиозный мотив, прелюдия, fuga.

The problem of subtext in music is under investigation in the paper. The author studies methods and ways for creating implied information and examines the function of subtext on the basis of J. S. Bach's «The Well-Tempered Clavier», where the composer encoded religious motives in his preludes and fugues, and in turn it gave music new senses. W. Landowska's and S. Richter's interpretations and the performing musicians' presentation of implicit religious semantic layer are considered.

Key words: J. S. Bach, W. Landowska, S. Richter, «The Well-Tempered Clavier», music, subtext, religious motive, prelude, fugue.

Відомо, що в першу чергу музика виражає почуття, емоції, настрої та враження, проте вона може передавати певні конкретні думки, більше того – містити в собі підтекстові смисли. Наприклад, найбільш показовою в плані функціонування підтекстів у музиці є творчість Й. С. Баха. Розкриваючи смислову глибину прелюдій і фуг «Добре темперованого клавіру», до декодування імпліцитної інформації більш чи менш детально зверталися у своїх роботах Р. Берченко [1], В. Носіна [6], Ю. Петров [7],

А. Швейцер [8] та ін. Але в мистецтвознавстві не представлено цілісної системи та теоретичного обґрунтування сутності поняття та природи підтексту в музиці, не виявлено засоби та прийоми, що створюють імпліцитний план, і це ускладнює процес адекватного розуміння музичного твору. У цьому полягає актуальність статті.

Мета роботи – розкрити феномен підтексту в музиці на матеріалі «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких завдань: вивчити засоби та прийоми створення підтекстових смислів на прикладі «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха, визначити прихований зміст фуг та прелюдій композитора, розкрити адекватність відтворення імпліцитної інформації виконавцями, зокрема В. Ландовською та С. Ріхтером.

Природу прихованих смислів у музичних творах дуже точно свого часу пояснив І. Гофман: «Ви знаєте, що значить «читати між рядками» книги? У розмові, що складається з декількох простих слів, може міститися безліч прихованого почуття для тих, хто вміє знаходити його. Для тих же, хто не вміє, – сторінка не буде мати ніякого смислу. Для розуміння музики необхідно читати «між нот». У вправі послідовність п'яти нот може не мати іншого призначення, як тільки сприяти розвиткові четвертого пальця; ті самі ноти можуть зустрітися в музичному творі й бути наповненими глибоким філософським змістом» [2, 218]. І саме «розкриття того, що саме, в інтелектуальному або емоційному сенсі, приховується поміж рядків, і того, як розуміти і як інтерпретувати приховане, – ось що завжди має залишатися задачею виконавця...» [2, 33]. Тож цей аспект – секрети читання «між нот» – потребує детального розгляду, на якому ми зупинимося, зосередивши увагу на творчості Й. С. Баха.

Свого часу В. Медушевський зазначив: «Важко, здається, знайти галузь бахознавства, про яку можна сказати: мало вивчена. І все ж є така сфера, де перед нами безліч недослідженого. Це – внутрішній смисловий світ його музики» [5, 83–84]. Цей «внутрішній смисловий світ», зокрема, виявляється в наповненості музики німецького композитора «езотеричними (тайними, скритими) „посланнями”» [6, 14], що потребують адекватного прочитання.

Одним із перших, хто звернув увагу на глибинні смисли в музиці Й. С. Баха, глибоко й детально їх вивчив і розкрив, був відомий музикознавець Б. Яворський, наукові погляди якого відзначалися новаторством та докладним обґрунтуванням. Зокрема, досліджуючи «Добре темперований клавір», учений розробив системну й цілісну концепцію, що подає принципово нове уявлення про клавірні твори композитора.

«Добре темперований клавір» – збірник у двох томах, що нараховує 24 прелюдії та фуґи, згруповані попарно в 12 можливих тональностях із чергуванням мажору та мінору. У той час як більшість клавірних творів походили від «побутового жанру», тобто відображали повсякденне життя людини, Й. С. Бах у своїх прелюдях і фуґах розкрив духовну тематику, у чому, безперечно, полягало новаторство композитора. Згідно з теорією Б. Яворського, «Добре темперований клавір» – «художнє тлумачення образів і сюжетів Священного Письма» [1, 9], іншими словами – відображає «образність і сюжету християнської міфології» [1, 58]. Так, музикознавець виділив такі сюжетно-смислові пласти: Старий заповіт, Різдво, Діяння Христа, Страсний тиждень, Урочистий великодній цикл, Догматичний цикл.

Для того, щоб увести релігійні мотиви, Й. С. Бах вдається до інтертекстуальності, зокрема до цитування хоралів майже в незміненому вигляді, тобто через «безперечні й явні інтонаційні відповідності, які нерідко досягають такого ступеня переконливості, що виявляється можливим підтекст, первісний оборот прелюдії чи теми фуґи поетичним рядком того чи того хоралу» [1, 76]; а також у зміненій формі, тобто йдеться про «варійовані цитати, що збагачені й ускладнені допоміжними [звуками] чи звуками, що проходять, у результаті чого хоральна мелодія просвічує – іноді явно, іноді ледве помітно – через мелодичну фігурацію» [1, 76].

Й. С. Бах цілком свідомо вводив такого роду цитати, знаючи, що слухачі декодують закладений зміст. Адже відомо, що релігійні культура та свідомість людей у Німеччині того часу були на такому рівні, що, скажімо, усі знали мелодії хоралів напам'ять, які, у свою чергу, несли за собою певний зміст, а отже, формували й складали світовідчуття. «У ті часи приходили слухати не емоційно, як зараз, – уточнював Б. Яворський, – а слухали звичні для них види мелодій, які вони знали напам'ять і моментально згадували словесний текст та образи тексту...» [1, 79]. Тож лише одна цитата могла викликати цілий ряд асоціацій, пов'язаних або зі змістом певного хоралу, або з певним біблійним сюжетом, або з релігійним святом тощо. І цей асоціативний спектр був настільки широким, що музикознавець проводив паралелі й аналогії не тільки з музичними роботами, але й літературними, живописними тощо. Цей підхід увиразнює твердження про те, що підтекст може конкретизуватися також через специфіку сприймання, безпосередньо поставати через асоціації, які виникають у реципієнта.

До того ж, сприймаючи свою творчість як один суцільний текст, виробивши свою музичну мову, Й. С. Бах вдавався й до автоцитування. Мелодії «Добре темперованого клавіру» перегукувалися з кантатами, ораторіями, месами, «Страстями», органними творами композитора. Щоправда, «іноді це декілька тактів, одна мелодична фраза; нерідко – мотив або інтонаційний оборот, що складається всього з декількох звуків» [1, 121]. Проте варто відзначити, що якщо хоральні цитати несли додаткову інформацію та закладений зміст, що декодувалися асоціативним шляхом, то автоцитата, скоріше, дублювала зміст. Адже часто, аби виразити одну й ту саму ідею, композитор звертається до вже раніше використаного музичного образу, «формули» (А. Швейцер), тобто, на думку Б. Яворського, ішлося про «спільність образного стилю» Й. С. Баха [1, 120]. Проте розуміння такої форми міжтекстової взаємодії поглиблює уявлення про музичний світ композитора та взаємозв'язок внутрішніх смислів, що дають уявлення про підтекст у творчості митця.

Ще одним вагомим засобом створення підтекстового прошарку стають музичні символи. «Під час розбору творів Й. С. Баха одразу стає помітним, що через усі його твори червоною ниткою проходять мелодичні утворення, які в ряді дослідників бахівської творчості отримали назву символів [...], – констатує Б. Яворський. – Величезна кількість бахівських творів об'єднуються в єдине злагоджене творче ціле порівняно невеликою кількістю таких символів...» [1, 83]. Зокрема, як і сам музикознавець, так і його послідовники, виділяють різноманітні символи у творах композитора, які несуть в собі певний зміст: символ жертвності – квартсекстакорд, символ печалі – падіння на терцію, символ чаши страждання – фігура *circulatio*, вознесення – *anabasis*, вмирання – *catabasis* і т.д. [6, 25–33].

Тим часом Б. Яворський розуміє символ як «сталість звукового виразу» [1, 84], а В. Носіна – як «певні мотивні структури, що мають *постійне* співвідношення з певними вербальними поняттями» [6, 15–16]. Тож, на думку дослідників, символи мають за собою певний закріплений зміст, а не багатозначний характер. Тобто в цьому контексті символи – знаки, що несуть за собою певний зміст, іншими словами – підтекст. Розпізнавання цих мелодійних знаків дають певну інформацію, несуть певну сюжетність.

Серед видів музичних символів Б. Яворський відзначає також числові. Наприклад, триєдність у різних контекстах може позначати як Трійцю, так і воскресіння Христа на третій день після розп'яття [1, 85]. Та більш детально цей аспект дослідив Ю. Петров, відштовхуючись від традицій, пов'язаних із християнською нумерологією та з нумерацією букв латинського алфавіту. Зокрема, символ хреста, що є одним із ключових у «Добре темперованому клавірі», постає через числа 62 (кількість тактів в циклі C-dur) і 76 (KREUZ, нім. Хрест – кількість тактів у фузі h-moll). Чи не менш важливим числом для основного змісту фуґи (скорбота про Христа, думки про звершення пророцтва та неминучість Божого суду) є число 9, що символізує звершення хресної муки» [Див.: 7].

Якщо хоральні цитати, як у принципі й автоцитати, мали з легкістю вичитуватися слухачами клавірних фуґ та прелюдій, то числова символіка, що потужно посилює релігійний смисл збірника, утворюючи імпліцитний пласт, потребувала спеціального підходу. Так, на думку Ю. Петрова, «глибинні пласти бахівської музики, вірогідно, навіть і не припускалися для чиєї-небудь розшифровки, залишаючись заповітною таємницею художника на рівні сповіді та спілкування з Богом» [7]. Підтвердження цієї думки знаходимо в словах А. Швейцера: «Музика для нього – богослужіння. Мистецтво для нього було релігією» [8, 121].

Таким чином, одночасне декодування музичних символів і читання цитат, використаних у «Добре темперованому клавірі» Й. С. Баха, дають змогу відкрити приховані смисли у творчості композитора та відчути духовну енергетику музичних образів.

На тлі розуміння специфіки уведення в тканину прелюдій і фуґ музичних символів і цитат Й. С. Бахом увиразнюється значення принципу історизму в інтерпретації твору, зокрема його підтексту. Сучасні пересічні слухачі, для прикладу, сприймають музичні твори композитора як «чисту» музику [6, 14], тож навряд чи декодують образи й сюжети Євангелія, бо не володіють так досконало «мовою» хоралів, що в часи великого композитора «входили в духовний світ людини як елемент світовідчуття, природній, необхідний, який органічно вріс в психіку й свідомість» [6, 22]. Знання культурно-історичного контексту дає змогу зрозуміти закладений езотеричний смисл.

Виділивши аспекти, що несуть підтекстову інформацію, розкривши їхній смисл, варто окремо зупинитися на вирішальній ролі слухача в декодуванні імпліцитної інформації, що прихована в музиці. Для вичитування неявних меседжів реципієнт має володіти не тільки музичною культурою, але й розвинутою культурою художнього сприймання. Наприклад, В. Ландовська добре усвідомлювала, наскільки важливою є роль слухачів, «акустика їхніх душ». «Знати, як слухати, – велике мистецтво! – наголошувала виконавиця. – Не будемо помилятися з цього приводу! [...] Так, але як

рідко зустрічаємо ми ідеально розуміючих слухачів, котрі володіють загостреною увагою, розвинутим смаком і слухом» [4, 340]. Адже «...тільки той, хто знає, як слухати... зможе прозирнути в саму суть» [4, 339].

Більше того, наскільки слухач зможе зрозуміти підтекстові смисли, цілком залежатиме від виконавця, його бачення, відчуття та інтерпретації твору композитора. Питання подачі твору виконавцем є надзвичайно важливим та актуальним, а в контексті проблеми підтексту набуває особливого значення. Здебільшого виконавці, відтворюючи твір композитора і пропускаючи його через себе, свідомо чи несвідомо додають власних відтінків творові. Зокрема, І. Гофман переконаний, що «кожне звернення до аудиторії – чи то промова літературна або музична – має бути вільним та індивідуальним вираженням, що кероване лише загальними законами чи правилами естетики; воно має бути вільним, щоб бути художнім, та індивідуальним, щоб мати життєву силу» [2, 34].

Інтерпретація має бути добре збалансованою між композиторською ідеєю та індивідуальним баченням виконавця, адже йдеться не про співавторство, а про відтворення, навіть якщо воно індивідуальне. Бо, за переконанням С. Фейнберга, «індивідуальність виконавця тільки тоді може проявитися, коли вона освітлена світлом, що йде від композиторського замислу» [10, 39].

На тлі ж підтексту питання про корелятивне відношення «композитор – виконавець» додатково увиразнюється, бо через індивідуальну інтерпретацію імпліцитні смисли можуть частково або повністю зникнути, залишившись непрочитаними слухачами. У цьому випадку для точного відтворення композиторського замислу виконавець має в першу чергу сам декодувати неявну інформацію, і міра її декодування визначатиме рівень адекватності інтерпретації.

У такий спосіб проблема підтексту в творчості Й. С. Баха постає в новому ракурсі. До виконання музичних творів великого німецького композитора, у тому числі й до «Добре темперованого клавіру», зверталися Ф. Бузоні, В. Ландовська, С. Фейнберг, М. Юдіна, С. Ріхтер, Т. Ніколаєва, Р. Тюрк, Г. Гульд, К. Аррау та багато інших виконавців. Кожна з інтерпретацій має індивідуальний та неповторний стиль, проте наскільки відчутний релігійний підтекстовий пласт «Добре темперованого клавіру» – відкрите питання, яке спробуємо висвітлити.

В. Ландовська, відома польська піаністка і клавіністка, музичний педагог, котра як визнавала суб'єктивність своїх інтерпретацій творів Й. С. Баха, так і передбачала їх можливу критику. «Я ніколи не намагалася буквально відтворити те, що робили старі майстри. Я вивчаю, я скрупульозно досліджую, я люблю, і я відтворюю» [4, 342], – уточнює дослідниця. Індивідуальний стиль виконавиці, що супроводжується суб'єктивністю і далекий від буквализму, органічно збалансований з характером, емоціями, настроєм, ідеєю, смислами Й. С. Баха, бо, вдаючись до інтерпретації, В. Ландовська детально досліджує твір композитора, базуючись «на кількох історичних фактах, на вивченні, аналітичному порівнянні і, нарешті, на досвіді» [4, 392], де метою є «досягнути такого ступеню злиття з композитором, коли для розуміння його найменших намірів, найтонших нюансів його мислі не потрібно робити ніяких зусиль» [4, 392], аж до стану, коли «скрупульозні вуха» (вираз Св. Августина) знаходяться в

такому безпосередньому контакті з самою суттю, що може спалахнути іскра» [4, 392]. Окрім того, виконавиця переконана, що «потрібно зрозуміти дух, почуття, смак та атмосферу даної епохи, щоб зрозуміти будь-якого композитора й представити їх в більш чи менш точному образі» [4, 95].

У такий спосіб подібне детальне вивчення твору композитора, усіх його ідей, стають головним чинником, що дозволяє вповні донести до слухачів меседжі «твору-оригіналу», «вогонь експресії і всі тонкощі деталей» [4, 99]. І тільки тоді, коли всі елементи відпрацьовані, добре продумані і вдало збалансовані, індивідуальна концепція виконавця, на нашу думку, є точною й правильною.

«Можливо, мене будуть критикувати за виконання бахівських фуг у занадто картинній манері. Але чи не повинен цей докір бути адресований самому Баху? – розмірковувала В. Ландовська. – У кожній із своїх фуг Бах зображує сцени чи настрої для мене очевидні. Я тільки виконую його волю» [4, 394]. «Бах робить усе сам, і той, хто не розуміє або не відчуває цього, має утриматись від слухання його музики» [4, 395], – переконана виконавиця. Чітка продуманість концепції В. Ландовської «Добре темперованого клавiру», не зважаючи на додані прикраси, ритмічні зміни, власну реєстровку і т. п., дають змогу відчути слухачеві релігійний прихований пласт твору.

Читаючи праці виконавиці, що стосуються «Добре темперованого клавiру», не знаходимо пояснення підтекстових релігійних смислів поруч з їх тонким і детальним музичним аналізом. Проте помічаємо окремі деталі, що свідчать про адекватне сприйняття твору, часом свідоме, а часом відчутно інтуїтивне. Наприклад, «Поліфонічне письмо – природна бахівська мова, настільки природна, що саме «нотую проти ноти» він прославляє любов до Бога чи просто любов. Необхідно ясно це усвідомлювати...» [4, 167] – так точно відтворює релігійну ідею твору В. Ландовська. Чи: «Ми не знаємо, чи хотів Бах, щоб 48 прелюдій і фуг виконувались повністю в тій самій послідовності, у якій він подарував їх нам. У моєму повному записі цього твору порядок прелюдій і фуг збережений таким, яким його задумав Бах...» [4, 169], – це інтуїтивне й підсвідоме рішення виконавиці, як бачимо, уможливило передачу логічності підтекстової біблійної сюжетної лінії. Або: «Примітно, що Бах завершує перший том «Добре темперованого клавiру» прелюдією і фугою, урочистість і глибина яких нагадують його «Пристрасті»» [4, 187], – так піаністка й клавіністка виявляє духовний настрій твору.

Тим часом не дозволяв собі проявити свою індивідуальність і не визнавав інших транскрипцій Й. С. Баха, бодай визначних і знаних (скажімо, Ліста, Бузоні чи Годовського), інший виконавець – С. Ріхтер, видатний піаніст ХХ ст. «Я думаю, що задачі справжнього виконавця цілком підкоритися автору: його стилю, характеру й світобаченню» [3, 54], – зазначав С. Ріхтер. Зокрема, цієї позиції притримується піаніст у виконанні «Добре темперованого клавiру» Й. С. Баха, до якого звертався за своє творче життя неодноразово. Це можна пояснити тим, що, за тонким спостереженням В. Дельсона, «його цікавить «чистий» Бах, у якому він бачить і відчуває таке досконале вираження думок і переживань людини, що всякий доторк до цього самотнього почерку інших (навіть геніальних) композиторів приймає як «осквернення» істинно прекрасного «бахівського начала» [3, 54].

Відповідно С. Ріхтер дуже точний у своїх інтерпретаціях Й. С. Баха, у тому числі і в «Добре темперованому клавiру». І саме ця «крайня виконавська «скритність», так

сказати «мінімум інтерпретації» [3, 53], на наше переконання, дає змогу передати підтекст музичного твору, відчути всі імпліцитні сюжетні лінії та неявні смисли. Проте навіть у цій подачі «в слід за композитором» «індивідуальність піаніста настільки «вживається» в образний задум автора, що стає часом невід’ємною від нього, немов би розчиняючись у ньому» [3, 55].

Тож виконання музичних композицій з підтекстовим планом вимагає особливого підходу та продуманої інтерпретації, щоб передати слухачам неявні смисли, які є таким незвичайним і рідким феноменом у музиці, що у свою чергу робить його ще більш визначним і загадковим явищем.

Отже, музика може нести підтексту інформацію. Показовим у цьому плані є «Добре темперований клавір» Й. С. Баха, де насамперед через цитування музичних творів та використання музичних символів перед слухачем постають образи та сюжети Священного Письма. У той же час такий імпліцитний пласт інформації вимагає від виконавців особливої уваги під час відтворення, адже найменше відхилення від оригіналу чи додавання індивідуальних рис може притлумити чи навіть знівелювати підтекст. Тож осмислення цього досвіду відкриває нові перспективи в мистецтвознавстві, де феномен підтексту залишається під питанням.

Література:

1. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» / Р. Э. Берченко. – Москва : Издательский дом «Классика – XXI», 2005. – 370 с., ил.
2. Гофман И. Фортепьянная игра: Ответы на вопросы о фортепьянной игре / И. Гофман. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1961. – 245 с.
3. Дельсон В. Святослав Рихтер / В. Дельсон. – Москва : Государственное Музыкальное Издательство, 1961. – 121 с.
4. Ландовска В. О музыке / В. Ландовска. – Москва : Радуга, 1991. – 437 с.
5. Медушевский В. В. К анализу художественного мира и выразительных средств музыки Баха / В. В. Медушевский // Полифоническая музыка. Вопросы анализа : сб. тр. – Вып. 75. – ГМПИ им. Гнесиных. – Москва, 1984. – С. 83–106.
6. Носина В. Б. Символика музыки И.С. Баха / В. Б. Носина. – Тамбов : Пролетарский светоч, 1993. – 103 с.
7. Петров Ю. Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха (I том) [Электронный ресурс] // Музлитра [сайт]. – Режим доступа: <http://www.muzlitra.ru/bah/yu.-petrov-simvolika-i-dialektika-chisel-v-horoshotemperirovanom-klavire-i.s.baha-i-tom--4.html> (дата звернення: 21.01.2015).
8. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. – Москва : Музыка, 1965. – 724 с.

УДК 378.034+378.036

Фурдичко Андрій Орестович,
кандидат культурології,
доцент кафедри фольклору, народно-пісенного і хорового мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв

ЦІННІСНІ ЗАСАДИ НАРОДНОЇ ПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ ТА ЇХНЯ РОЛЬ У ФОРМУВАННІ КУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ

У статті розглядаються ціннісні засади народної пісенної творчості, роль якої в складному процесі формування культури особистості вивчається через актуалізацію її значимості в життєдіяльності людини та отримує висвітлення через соціологічний, ідеологічний, морально-етичний та інші аспекти наукового пізнання. Наявність таких негативних явищ в сучасному суспільстві як конформізм, егоцентризм, розрив зв'язків моралі та політики пояснюються з позицій часткової втрати народної пісенної культури, недостатнім використанням гуманістичного потенціалу пісенної творчості в культурно-просвітницькому просторі.

Ключові слова: пісня, пісенна творчість, народна пісенна творчість, пісенна культура, культура особистості, гуманістичний потенціал пісенної творчості.

В статье рассматриваются ценностные основания народной песенного творчества, роль которого в сложном процессе формирования культуры личности изучается посредством актуализации его значимости в жизнедеятельности человека и получает освещение через социологический, идеологический, морально-этический и другие аспекты научного познания. Наличие таких негативных явлений в современном обществе как конформизм, эгоцентризм, разрыв связей морали и политики объясняются с позиций частичной потери народной песенной культуры, недостаточным использованием гуманистического потенциала песенного творчества в культурно-просветительском пространстве.

Ключевые слова: песня, песенное творчество, народная песенное творчество, песенная культура, культура личности, гуманистический потенциал песенного творчества.

The valued principles of song folk culture are examined in the article, the role of that in the difficult process of forming of culture of personality is studied through actualization of her meaningfulness in the vital functions of man and gets illumination through, ideological, mental and ethical and other sociological aspects of scientific cognition. Presence of such negative phenomena in modern society as the conformism, the egocentrism of moral and politics are explained from positions of partial loss of the song folk culture, by the insufficient use of the humanistic potential of song work in a civilized manner-elucidative space.

Key words: a song, the song work, the folk song work, the song culture, the culture of personality, the humanistic potential of song work.

Актуальність проблем освоєння моральних та світоглядних ціннісних засад пісенної творчості ставить її в ряд найбільш значимих для нашого часу. Звернення до дослідження ціннісних засад народної пісенної творчості у формуванні культури особистості дає змогу виявити детермінацію таких її складових, як ціннісні життєві орієнтації, світоглядні позиції, їх прояв у такій пісенній формі творчої діяльності. Такі дослідження спонукають виклики часу – світові процеси, які не оминають своїм впливом Україну, актуалізують місце пісенної творчості у життєдіяльності людини та суспільства. Нині ця проблематика набуває соціологічного, ідеологічного, морально-етичного та інших ракурсів наукового пізнання. Такі дослідження мають, як правило, міждисциплінарний характер.

Складно переоцінити роль народної творчості у формуванні особистості, оскільки вона втілює в собі найвищі духовні цінності нації, яка одночасно є творцем національно-культурних традицій. Народну творчість слід розглядати як цілісний соціально-культурний феномен, що має складні внутрішні зв'язки та активно взаємодіє з суміжними сферами соціальної практики людини. Яскравим прикладом усної народної творчості є пісенність.

Сьогодні одним із найважливіших засобів подолання духовної інертності особистості, головною умовою її повноцінного розвитку, запорукою успішної соціалізації та адаптації до складних культурно-історичних умов постає народна пісенна творчість. Вона є одним із найдоступніших засобів втілення національного та загальнолюдського досвіду, дає можливість збереження історії народу в національній пам'яті. Пісенна творчість – це також своєрідний феноменальний засіб збереження музичної культури та традицій.

Осмисленню природи народної творчості приділяли увагу автори, які здійснювали філософсько-культурологічну рефлексію її змісту, серед них варто виділити постаті таких науковців: М. Красікова, С. Кримського, В. Скуратівського. Серед науковців, які приділяли дослідницьку увагу пісенній творчості: Л. Попова, В. Антонюк, О. Алексеева та ін. Поняття цінності з позицій філософської-культурологічної категорії розробляли Г. Лотце, В. Віндельбанд, Г. Ріккерт, Г. Мюнстерберг, О. Дробницький, І. Кант, А. Коршунов, а також сучасні філософи, соціологи, культурологи – О. Панарін, В. Барулін, С. Анісімов, М. Каган, Л. Мікешин, Б. Орлов, В. Сагатовський, Л. Столович.

Плідним сучасним дослідженням особливостей пісенної творчості в Україні є навчальний посібник «Народна пісенна творчість в Україні» (2011), підготовлений шанувальниками та збирачами народної творчості, професорами Рівненського державного гуманітарного університету А. Пастушенком та М. Пономаренком. Посібник включає різноманітні жанрові зразки народної пісенної творчості та супроводжують їх історичними довідками про українську народну пісню.

Незважаючи на численні роботи, у яких досліджено ті чи інші аспекти народної пісні або ж народної творчості, праць, що були б присвячені дослідженню ціннісних засад народної пісенної творчості та їх ролі в процесі формування культури особистості, недостатньо, що й зумовило вибір тематики дослідження.

Метою цієї статті є дослідження ціннісних засад народної пісенної творчості та їх роль у формуванні культури особистості. Поставлена проблема потребує вирішення таких завдань:

– вивчення базових дефініцій народної культури та народної пісенної творчості;
– з'ясування місця й ролі народної пісенної творчості у формуванні культури особистості.

У сучасній культурологічній літературі проблемам творчості як основи буття людини та світу приділяється багато уваги. Це пояснюється складністю цього виду діяльності. Філософське розуміння цього поняття пов'язує його з соціальним розвитком людини, її творчих сил та здібностей [1, 72]. Діяльнісний підхід наголошує на тому, що творчість – це такий вид діяльності, що породжує якісно нове, те, чого раніше не існувало. Виходячи з позицій предмету дослідження, варто розглядати цю категорію в контексті органічного почуття причетності до явищ та подій культури. Творчість можна представити як одну з форм самоствердження людини, її саморозвитку та самовираження. Також вона постає як здатність людини своєю працею створювати нову реальність або як процес пізнання світу в процесі художньої інтуїції.

Пісенну творчість у її сучасному культурологічному розумінні можна представити як найважливіший засіб подолання духовної інертності особистості, одну з найважливіших умов її повноцінного розвитку, запоруку інкультурації та соціалізації, адаптації до динамічних культурно-історичних умов [2, 275]. Саме цей вид творчості органічно увібрав у себе знання, які відіграють значну роль у формуванні культури особистості.

Для того, щоб визначитися з розумінням пісенної творчості, варто представити її як особливий вид творчої діяльності, що актуалізує особистісні потенційні властивості та ресурси, спрямовані на створення оригінальних, нових словесно музичних творів. Останні можна класифікувати за жанрами, стилем, видам.

Як певний специфічний вид людської діяльності та мислення, пісенна творчість тривалий період, більш ніж інші види творчості та форми буття людини була органічно вплетена в процес матеріального та духовного життя людей [3, 11]. Цей вид творчості мав своє призначення, реалізуючи інтереси суспільства та виступаючи яскравим виразним втіленням ментальних особливостей, національної свідомості, філософських, релігійних, морально-етичних поглядів, що панували в ту або іншу епоху. Пісенна народна творчість справляла неабиякий вплив на духовний світ людини та його взаємини із суспільством, сприяла формуванню адекватного сприйняття соціуму, моральної позиції, позитивного ставлення до національних традицій та до загальнолюдських цінностей [3, 12].

Звернення до досліджуваного феномена саме з позицій ціннісного підходу спонукає звернення до категорії цінності. Будь-яке суспільство у своїй основі має певну систему цінностей, що є адекватною до його потреб та інтересів. Зазначена категорія в загальному сенсі становить відповідність певного об'єкта потребам та інтересам суб'єкта. Об'єктами, що породжують ціннісне відношення, можуть бути предмети природного світу, продукти соціальної діяльності людини, міжособистісні та суспільні відносини, норми поведінки та різні прояви творчого духу [4, 109]. Ціннісні відношення формуються під впливом різноманітних соціокультурних факторів. Останні, як правило, не є постійними величинами, тому ставлення навіть до абсолютних цінностей змінюється в різні періоди часу. Сьогодні народну пісенну творчість варто розглядати крізь призму ціннісного виміру саме тому, що вона виступає в якості фактора

самозбереження української нації. Сучасні процеси глобалізації нівелюють самовизначеність націй, стираючи кордони; глобалізація несе з собою небезпеки, що пов'язані з існуванням культурної різноманітності націй, культур та спільнот [5, 133].

Народну пісенну творчість можна представити як синкретичне мистецтво, в якому художні процеси сполучаються з іншими формами суспільної свідомості та віддзеркалюють реальність в її розвитку [6, 291]. Форми суспільної свідомості, які включаються в цей процес, формують доволі велику групу, у межах якої – народні традиції, обряди, звичаї, релігійні вірування та ін. Складність такого феномену народного буття, як пісенна творчість підкреслює множинність функцій, яке воно виконує. Серед них: соціальна, виховна, пізнавальна, комунікативна, естетична та ін. Цей перелік дає підстави стверджувати про те, що в багатьох випадках народна пісенна творчість виступала як ритуальне або ритмічне супроводження фізичної праці, бойового мистецтва, охоти, риболовлі [9, 122].

Зазначене дає всі підстави констатувати, що народна пісенна творчість (як, власне, й інші форми музичної творчості) виникла як невід'ємний елемент особистого, трудового та суспільного життя народу, що віддзеркалює цілісність його світосприйняття та відчуття світу [7, 345]. Таке уявлення дає можливість у будь-який момент зафіксувати ту або іншу стадію культурно-історичного буття людини, суспільства, держави шляхом так званих «бінарних вербальних концептів: слова та звуку», які формують світогляд людини, її естетичну, моральну, духовну та художню сфери [8, 218].

Особливий інтерес становить питання про те, звідки виходить імпульс, що спонукає народного музиканта грати і співати. Що саме постає в якості цього імпульсу: рідна мова та закладені в ній знання? Або природне бажання людини рухатись, співати та танцювати? Дослідники М. Жиров та Т. Селюкова вважають, що в першому випадку, якщо коріння народної пісенної творчості лежить в мові, пісенна творчість є нічим іншим як певною формою комунікацій, що об'єднує мову та музику в єдине ціле [8, 221]. Мова та музика – є по суті спорідненими формами комунікації, кожна з яких привносить в культуру щось своє, але цей вклад набагато зростає, коли вони об'єднуються та разом утворюють народну пісенну творчість. Щодо другого випадку, згідно з яким коріння народної пісенної творчості полягають у бажанні людини співати та танцювати, то тут також в основі лежить еволюційна теорія, оскільки ритм, рух, що супроводжуються піснею, об'єднують суспільство в єдине активне ціле. Пісня, музика й танець як форми творчої діяльності народу сприяють такому процесу поєднання на основі створення самих музичних звуків та виникненню груп, необхідних для відтворення пісні або танцю [8, 222].

Розглядаючи пісенну творчість як складний комплекс духовних та матеріальних утворень, дослідниця Л. Попова вважає, що вона за своєю природою є поліфункціональною та виконує такі функції [6, 289]:

– філософсько-культурологічну – на основі цієї функції відбувається формування етнічної самосвідомості особистості як складової частини планетарної свідомості, подолання небезпек, що становить вузьконаціоналістичне мислення, негативних забобон та стереотипів по відношенню до представників інших етнічних спільнот та їх культур;

– етико-гуманістичну – саме тут відбувається акумуляція та трансляція ідей про полікультурність суспільства та етику міжнаціонального спілкування, що віддзеркалює культурний досвід людства в його конкретних етнонаціональних формах;

– гуманітарна – суть якої спрямована на моделювання активного пізнавального інтересу до рідної та інших музичних культур, на відображення самотності та унікальності рідної культури в діалектичній єдності з державною та світовою;

– виховально-рефлексивна – реалізується на основі сприйняття та усвідомлення значимості культурного розмаїття для розвитку особистості та прогресу цивілізації, становлення моральних уявлень та оцінок, створення умов для їх перетворення в стійкі переконання та навички конструктивної гуманної поведінки;

– особистісно-розвиваюча – полягає в стимулюванні інтересу людини до себе, системи потреб, інтересів, настанов, що спрямовані на усвідомлення себе як особистості, суб'єкта етносу, громадянина держави, громадянина світу;

– культурно-комунікативна – спрямована на забезпечення в мистецтві смислу, що перетворений у звук, опредмечений в звуці, особливий спосіб людської взаємодії;

– функція розвитку художньо-творчих здібностей, що полягає в забезпеченні та супроводі процесу включення особистості в пісенну творчість та її еволюцію, що зумовлює появу нових зразків пісенної творчості.

Наведені функції репрезентують складність та поліваріантність досліджуваного соціокультурного феномену. Враховуючи особливості народної пісенної творчості, як унікального способу збереження самотньої української культури, що концентрує в собі волю, розум людини та її світогляд, варто зазначити, що її формування покладається на культуру мислення, світосприйняття. Роль народної творчості в формуванні світоглядних засад буття особи важко переоцінити, оскільки вона, будучи втіленою в системі базових моральних цінностей, норм, художніх образів та, головне, в результатах народної пісенної творчості, виступає в якості системоутворюючої складової [9, 10]. Саме тому, народна пісенна творчість, окрім наведених функцій включає світоглядно-ціннісну, що не тільки інтегрує людину зі світом, а й включає систему цінностей – так званий «культурний фундамент», на якому «розташовуються» всі інші елементи. Людина, що бере участь у процесі пісенної творчості, виховуються прагнення та уміння вносити елементи прекрасного у всі сторони буття: сімейний побут, працю, взаємини з людьми, суспільна діяльність, готовність до посиленого прояву себе в творенні та інше. Народна пісенна творчість, будучи транслятором духовних цінностей (Істини, Красоти, Добра, Любові, Святості), глибинних смислів, що закладені в ній та в навколишньому світі, допомагає людині проникати в таємницю свого призначення й осягати сенс свого існування, ставати наділений духовністю унікальним компонентом світобудови [6, 291].

Народна пісенна творчість – феномен, що виходить за рамки звичайної протилежності внутрішнього та зовнішнього, матеріального та духовного та здійснює «духовну навігацію» людини, суспільства та людства. Саме завдяки народній пісенній творчості як феноменальній формі трансляції родової, національно-історичної пам'яті, стає можливим збереження, спадковість духовної культури людини та культури народу або етносу.

Отже, на підставі усього вищевикладеного, можемо зазначити, що народну пісенну творчість можна представити як своєрідний засіб збереження національних традицій,

національного досвіду та самосвідомості. Водночас народна пісенна творчість постає як вираження специфічних естетичних, філософських та моральних настроїв нації, що яскраво демонструє її соціально-етнічний образ. Принциповим моментом для дослідження є уявлення про народну пісенну творчість як одну з базових засад формування та розвитку культури людини. Реалізуючи відбір та акумуляцію соціального досвіду та впливаючи на процеси соціалізації, народна пісенна творчість віддзеркалює формування людини, залученої до культури. Зазначене спонукає до переосмислення значення досліджуваного феномену з позицій відносин людина – народна пісенна творчість, яка стає все більш відкритою та впливовою.

Література:

1. Чаплигін О. К. Творчий потенціал людини: відстановлення до реалізації. (Соціально-філософський аналіз) / О. К. Чаплигін. – Харків : Основа, 1999. – 277 с. 2. Попова Л. М. Песенное творчество как аспект философско-культурологического знания / Л. М. Попова // Культура: опыт, проблемы, исследования и преподавания гуманитарных наук: Научно-методическое издание / отв. за вып. М.А. Кулабухова, И.Г. Пархоменко. – Белгород: БГИКИ, 2011. – С. 272–276. 3. Шинкарук В. І. Поняття культури. Філософські аспекти / В. І. Шинкарук // Феномен української культури: Методологічні засади осмислення. – Київ : Фенікс, 1996. – С. 8–16. 4. Каган М. С. Философская теория ценностей. Лекции / М. С. Каган. – Санкт-Петербург: ТОО ТК Петрополис, 1997. – 205 с. 5. Герчанівська П. Е. Функціонування народної культури в соціумі / П. Е. Герчанівська // Культура України. – 2010. – Вип. 29. – С. 132–141. 6. Жиров М. С., Попова Л. М. Культурообразующие основания песенного творчества / М. С. Жиров, Л. М. Попова // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия «Философия. Социология. Право». – №20 (115). – Вып. 18 – Белгород, 2012. – С. 287–294. 7. Культурологічний словник / за ред. В. І. Рожка. – Київ : НМАУ, 2011. – 464 с. 8. Жиров М. С., Селюкова Т. А. Народное музыкальное творчество как философско-культурологическая категория / М. С. Жиров, Т. А. Селюкова // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия «Философия. Социология. Право». – №2 (97). – Вып. 15 – Белгород, 2011. – С. 213–224. 9. Пастушенко А. С., Пономаренко М. І. Народна пісенна творчість в Україні: навч. посіб. – Рівне : ППДМ, 2011. – 303 с.

УДК 787.6.077

*Чернецька Наталія Григорівна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач Східноєвропейського
національного університету імені Лесі Українки*

СПЕЦИФІКА ДІЯЛЬНОСТІ ТВОРЧО-МИСТЕЦЬКОЇ ЛАБОРАТОРІЇ В ОСВІТНЬОМУ ЗАКЛАДІ XXI СТОЛІТТЯ

У статті досліджено діяльність творчо-мистецької лабораторії кафедри музичних інструментів Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, розглянуто основні аспекти її роботи: концертне виконавство, створення нового ансамблевого бандурного репертуару, видання нотної літератури, популяризація бандурного мистецтва тощо.

Ключові слова: національна культура, бандурне мистецтво, творча робота, концертне виконавство, бандурний репертуар.

В статье исследована деятельность творческо-художественной лаборатории кафедры музыкальных инструментов Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки, рассмотрены основные аспекты ее работы: концертное исполнительство, создание нового бандурного репертуара для ансамблей, издание нотной литературы, популяризация бандурного искусства и тому подобное.

Ключевые слова: национальная культура, бандурное искусство, творческая работа, концертное исполнительство, бандурный репертуар.

The article deals with the activity of creative-artistic laboratory at the department of musical instruments in the East-European Lessya Ukrainka university. The basic aspects of its work are considered: concert performance, creation of a new ensemble bandura repertoire, edition of musical literature, popularization of bandura art and so on.

Key words: national culture, bandura art, creative work, concert performance, bandura repertoire.

Нині, коли простежується зниження загального рівня культури значної частини української громади, проблема розвитку творчого потенціалу студентської молоді надзвичайно актуальна. У зв'язку з цим підвищується відповідальність педагога, адже лише творча, високоінтелектуальна особистість учителя може сформувати свідомих громадян, освічену, творчу особистість Української держави.

Досягти успіху у вихованні молодого музиканта допоможе вивчення та творче осмислення досягнень діячів музичної культури окремих регіонів із метою практичного впровадження їхнього досвіду в сучасний музично-педагогічний процес.

У цьому контексті значну науково-пізнавальну цінність має вивчення досвіду роботи професора кафедри музичних інструментів Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки Мирослави Петрівни Сточанської – художнього керівника й диригента студентської капели бандуристів «Дивоструни», художнього

керівника лауреата Міжнародних та Всеукраїнських конкурсів і фестивалів тріо бандуристок «Дивоструни» СНУ ім. Лесі Українки, відмінника освіти України, члена Національної ліги волинських композиторів, Всеукраїнської музичної спілки, Національної спілки кобзарів України.

Творча особистість бандуристки М. Сточанської поєднує в собі педагога, диригента, концертного виконавця та аранжувальника. Деякі аспекти її діяльності (концертна й педагогічна) уже висвітлювались у наукових виданнях. Активну діяльність М. Сточанської як аранжувальника засвідчує низка надрукованих репертуарних збірників [3; 4; 5; 6; 7; 8; 9].

У цій статті йдеться про креативне явище кафедри музичних інструментів Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки – творчо-мистецьку лабораторію під керівництвом М. Сточанської, яку вона очолює впродовж багатьох років. Учасниками цієї лабораторії є вихованці тріо бандуристок «Дивоструни» різних років: Наталія Никитюк, Олена Нагірна, Катерина Ковальчук, Алла Клімук, Ольга Разумовська.

Мета статті – вивчити особливості діяльності творчо-мистецької лабораторії на основі аналізу концертних програм, репертуарних збірників, аудіо- та відеозаписів, особистого спілкування авторки статті з керівником й учасниками лабораторії.

Із моменту створення в Луцькому пединституті ім. Лесі Українки капели бандуристів (1984) та відкриття класу бандури (1988), окрім удосконалення професійних навичок студента-бандуриста, М. Сточанська особливу увагу приділяла колективному виконавству студентської молоді: під її керівництвом активно концертували студентська капела бандуристів «Дивоструни» та квінтет бандуристок [2, 22–24]. У 1994 р. з кращих вихованок створено студентське тріо в структурі вузівської капели бандуристів. Склад учасниць колективу постійно оновлювався через завершення навчання у ВНЗ. У 1999 р. завдяки новому складу студентське тріо поступово перетворилось у самостійний творчий колектив, який упродовж наступних років став переможцем різних конкурсів і фестивалів: I Міжнародного музичного фестивалю «Срібні струни» (Гран-прі, Тернопіль, 2000), XII Міжнародного гуцульського фестивалю (II премія, Косів, 2002), II Всеукраїнського музичного фестивалю «Просвіта» (II премія, Київ, 2003), II Всеукраїнського конкурсу кобзарського мистецтва «Срібні струни» ім. З. Штокалка (I премія, Тернопіль, 2006), II Міжнародного фестивалю кобзарського мистецтва ім. Г. Китастого (I премія, Київ, 2006), I Відкритого фестивалю «Хранителі національного наследія» (Гран-прі, Красногорськ; Москва, 2008); III Міжнародного фестивалю-конкурсу виконавців на багатострунних безгрифних інструментах ім. В. Городовської (I премія, Москва, 2008).

Підготовка висококваліфікованих фахівців у галузі мистецьких дисциплін є одним із найважливіших завдань музичної освіти на сучасному етапі. На жаль, у навчальних програмах не акцентується увага на питанні залучення студентів до композиторської творчості. М. Сточанська як педагог вищої школи прагне активізувати творчу діяльність студентів-бандуристів, формуючи в них навички елементарної композиторської творчості в процесі навчання, тим самим намагається залучати їх до творення нового навчального репертуару, який у процесі вивчення та апробації в колективі поповнює концертний репертуар ансамблю [2, 22–24]. У процесі творчої роботи молодий музикант виховує в собі потребу власної реалізації, отримує потрібні професійні навички аранжувальника й майбутнього керівника ансамблю бандуристів.

Саме тому значну частину репертуару тріо «Дивоструни» СНУ ім. Лесі Українки створили його учасниці, вихованки М. Сточанської: О. Нагірна, Н. Никитюк, А. Клімук, К. Ковальчук, О. Разумовська. Це перекладення, аранжування, обробки, які в процесі апробації посіли чільне місце в концертному репертуарі тріо та ансамблю бандуристів. Вагомий естетико-виховний вплив цих композицій на студентську молодь відмітила заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства Н. Брояко, зазначивши, що вони різноманітні за характером, стилем, фактурою, складністю виконання і, разом з тим, доступні для сприйняття [1, 5].

Творчі роботи вихованок М. Сточанської колоритні й оригінальні, написані сучасною музичною мовою з використанням різноманітних прийомів гри (арпеджіато, тремоло, тремоляндю, глісандо). Цим композиціям притаманні широка динамічна шкала, багатство тембральних фарб та агогічних відхилень, різноманітність фактурного звучання, оркестрове звучання бандурного супроводу, звуковий баланс вокальних й інструментальних партій, оригінальність інтерпретації, зручність виконання. Для створення яскравої образної картини відповідно до змісту твору застосовано дрібну пасажну техніку, мелізми, тріольний рух, пунктирний ритм, модуляцію, поліфонічний рух голосів тощо. Ці творчі роботи – результат спільних мистецьких пошуків тріо бандуристок та їхнього керівника. Показово, що в кожній вихованки М. Сточанської – свій почерк викладу матеріалу, адже мета керівника – виховання індивідуального стилю кожної з аранжувальниць, не порушивши їх особистого творчого бачення.

Про широке використання можливостей бандури в цих творчих роботах наголосив заслужений діяч мистецтв України, композитор Віктор Тиможинський у рецензії на один зі збірників М. Сточанської, зокрема зазначив, що «партії супроводу відрізняються високим рівнем технічної та виконавської складності, чудово підкреслюють розуміння специфіки інструмента, необмежені можливості його фактурного різноманіття і, як наслідок, переконливі у звучанні та зручні для виконання» [1, 6].

Цікавими й оригінальними є творчі роботи Олени Нагірної: аранжування авторських творів «Волиняночка» О. Каліщука [5, 184–187], «Не спи, моя рідна земля» С. Фоменка [5, 119–126]; обробки народних пісень «Така її доля» [4, 234–241], «Волинські співанки» [5, 188–205], «Вербо, вербиченько», «Порізала пальчик», «Ой, що ж то за шум учинився», «Гей, соколи», колядок «Дивная новина» та «Сійся, родися», обробки різдвяної мелодії «Дзвенять дзвіночки» [6, 31–40] і «Квіти моря» [5, 206–219].

Чимало композицій для тріо здійснила Наталія Никитюк. Серед них – аранжування творів: «Молитва» М. Стефанишина [5, 37–46], «У Волині очі сині» О. Дем'янчука [5, 175–183], «Тернова ружа» Г. Менкуш [4, 59–69], «Пісня про рушник» П. Майбороди (у співавторстві з М. Сточанською) [5, 164–174], «Літо» Є. Черевченка [9, 68–73], «Виряджала мати сина» В. Витвицького; обробки: «Ой, заграли музиченьки» [9, 55–67], «Іванку, Іванку» [9, 46–54], «Гетьте, думи» [7, 58–69], «Віночок повстанських пісень» (у співавторстві з М. Сточанською) [5, 107–118], «Чорнії брови, карії очі» [9, 75–85]; перекладення: «Спогади» О. Герасименко.

Значним досягненням вихованок творчо-мистецької лабораторії стало зарахування Олени Нагірної та Наталії Никитюк до Волинського обласного осередку Національної ліги українських композиторів [2, 197]. Їхні творчі роботи неодноразово отримували схвальні відгуки на концертах-звітах композиторів Волині, на міжнародних і всеукраїнських фестивалях та конкурсах бандуристів [9, 155].

Послідовницею у творенні оригінального бандурного репертуару є учасниця тріо «Дивоструни» Алла Клімук. Її творчі роботи – «Незабутній вальс» І. Шамо [9, 113–137], «Чорнобривці» В. Верменича [9, 100–112], «Молитва» Г. Татарченка [7, 22–34], «Молитва до Богородиці» А. Клімук [7, 45–57], «Щедрий вечір» [6, 67–74], «Прилетіли ангелята» [6, 19–26], «У Вифлєсмі» [6, 75–85], «Відвідини» О. Богомолець [8, 28–52], «Минає день, минає ніч» М. Мозгового [8, 67–76], «Пахне м'ята» Г. Татарченка [8, 99–110], «Напровесні» О. Левицького [8, 6–12], «Безсмертник» О. Зуєва [8, 13–27], «І як тепер тебе забути» О. Богомолець [8, 60–66], «Чебреці» А. Клімук [8, 77–85]. Ці музичні речі привертають увагу новизною композиторської думки та пошуком нових звукових реалій.

Авторське забарвлення притаманне творчим роботам Ольги Разумовської – ще одній вихованці М. Сточанської. У її обробках («Карі очі, чорні брови» [9, 33–45], «Де згода в сімействі» [9, 138–143], «Бог ся рождає» [6, 27–30], «Спи, Ісусе, спи» [6, 52–60], «Сміються–плачуть солов'ї» [8, 86–93]) й аранжуваннях («Пісня про таємничий сад» Р. Ловланда [8, 111–116], «Не думано, не гадано» О. Богомолець [8, 53–59]) відчувається високий рівень майстерності та власний смак.

Має свої роботи й Катерина Ковальчук: обробки «Ой не світи місяченьку» [9, 24–32], «Криниченька» М. Стецюна [8, 94–98] та аранжування «Гагілка» (за обр. С. Люкевича) [4, 33–47].

Репертуар колективу є ексклюзивним і нараховує понад 125 музичних номерів, різноманітних за стилем, фактурою, складністю – результат спільних творчих пошуків тріо й керівника. Серед них – вокальні та інструментальні твори українських і зарубіжних композиторів-класиків, сучасних композиторів, обробки українських народних пісень та романсів, польські й німецькі різдвяні пісні, що були репрезентовані під час закордонних концертних поїздок у рамках культурно-освітніх зв'язків до Німеччини (2001, 2002, 2003, 2005, 2007, 2009, 2010, 2011, 2013 рр.), Польщі (2004, 2006, 2008, 2011 рр.), Росії (червень, листопад 2008 р.).

Важливе місце в тематиці творчого доробку бандуристок посідають пісні на вірші Т. Шевченка та Лесі Українки, твори волинських авторів (В. Тиможинського, М. Стефанишина, М. Кузьо, І. Ольшевського, О. Каліщука, О. Богачука, В. Гея, Й. Струцюка, С. Олексеюк, Л. Засадко, Л. Михальчук, В. Чинча), обробки волинського мелосу.

Понад шістьдесят новостворених ансамблевих партитур учасницями тріо у творчій лабораторії увійшли до п'яти нотних збірників «Земле, моя земле, я люблю тебе» (2009), «Лесі Українці» (2011), «Пахнуть роси тишею» (2011), «З Різдвом Христовим віншуємо щиро» (2011), «Напровесні» (2014). Ця нотна література використовується під час навчального процесу в СНУ ім. Лесі Українки та інших мистецьких закладів України середнього й вищого рівнів.

Колектив здійснив запис 16 компакт-дисків. Із них – 10 CD-дисків: «Радуйся земле, Син Божий народився» (дев'ять українських колядок і різдвяні віншування, 2005), «Земле, моя земле, я люблю тебе» (20 різножанрових творів, 2005), «Різдвяні вітання з України» (18 українських колядок і німецьких різдвяних пісень, 2007), «Возвеселімся всі разом нині» (12 українських колядок, 2007), «На струнах бандури» (13 різножанрових творів, 2008), «Земле моя» (22 твори, 2009), «Лесі Українці» (10 творів на слова Лесі Українки й волинських авторів, 2010), «Пахнуть роси тишею» (10 ліричних творів, 2010), «З Різдвом Христовим!» (12 колядок і різдвяних пісень, 2010), «Напровесні»

(11 творів, 2013); шість DVD-дисків: «Спогади» та «Не спи, моя рідна земля» (Волинське телебачення, 2009), «З Різдром Христовим віншуємо широл!», «Лесі Українці», «І пісня від серця поллеться» (Волинське телебачення, 2011), «Пісенне намисто» (Волинське телебачення, 2013) [8, 119].

Колективи М. Сточанської мають низку записів на Українському й Волинському радіо та телебаченні, а також на німецькому й російському телебаченні: «Радіо «Культура» (Київ, 2007, 2008), на Першому національному (Київ, 2008), «Радіо «Луцьк» (Луцьк, 2007), у телепередачах «Нова Волинь» (Луцьк, 2005, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011), «Радіо Росія» (Москва, 2008) [9, 155]. Концертні програми тріо різних років (32 твори) уміщено до всесвітньої мережі Інтернет. У співпраці з Волинським телебаченням створено сім музичних фільмів (кліпів): «Молитва за Україну», «Тополина баркарола», «Чорнобривці», «Незабутній вальс», «Недумано, негадано», «Чебреці», «Безсмертник» [8, 119].

Тріо активно популяризує національне мистецтво через низку культурно-мистецьких проектів: концертні поїздки у форматі міжнародних культурних відносин (Німеччина, Польща, Росія), сольні концерти, лекції-концерти, презентації, записи CD- та DVD-дисків, ЗМІ, мережа Інтернет.

Крім цього, тріо «Дивоструни» бере активну участь у навчальному процесі, ілюструючи для студентів навчальний репертуар на індивідуальних заняттях із диригування, практикуму роботи з ансамблем бандуристів.

Серед мистецьких проектів М. Сточанської особливої уваги заслуговує творчий вечір-концерт, присвячений 30-й річниці творчої діяльності М. Сточанської, 25-й річниці створення студентської капели бандуристів «Дивоструни» та 10-й річниці концертної діяльності тріо бандуристок «Двоструни» з презентацією навчально-репертуарного посібника М. Сточанської «Земле, моя земле, я люблю тебе» й CD-диска до нього з 22 творчими роботами (Палац культури м. Луцька, травень 2009 р.).

Захоплення викликав творчий звіт тріо «Дивоструни» до 20-ї річниці Незалежності України, програму якого склали сольний концерт, презентація трьох нових видань М. Сточанської «Лесі Українці», «Пахнуть роси тишею», «З Різдром Христовим віншуємо широл!» та CD-дисків з однойменною назвою, демонстрація чотирьох кліпів з участю тріо, створених у співпраці з Волинським телебаченням (Палац культури м. Луцька, 2011 р.).

У наступному мистецькому проекті М. Сточанської – концерті-презентації нових творчих робіт тріо бандуристок «Дивоструни» –репрезентовано 11 композицій (аранжування, обробки) відомих вітчизняних майстрів поетичного слова та музичної думки. Концерт набув інтелектуально-ліричного забарвлення завдяки вдало підбраному репертуару (у якому поєднано високу культуру поетичного вислову та оригінальність музичної думки), захоплюючій енергетиці М. Сточанської у ролі ведучої дійства й переконливій режисурі виконуваних творів (СНУ ім. Лесі Українки, березень 2013 р.)

Творчий підхід і висока педагогічна майстерність М. Сточанської сприяє створенню в колективі атмосфери надзвичайно плідної творчої співпраці, яка збагачує молодих митців не тільки новими знаннями в галузі інструментального та вокального мистецтва, композиторської творчості, а й інтелектуально та духовно. Отже,

установлено, що творчо-мистецькій лабораторії під керівництвом М. Сточанської властиве різновекторне спрямування діяльності:

- 1) концертне виконавство – основний вид роботи;
- 2) створення нового бандурного репертуару (авторські перекладення, аранжування й обробки музичних творів, композиторські «проби пера»);
- 3) видання нотної літератури, презентаційних видань із фотоальбомами та CD-дисками;
- 4) участь у навчальному процесі (ілюстрація навчальної програми на індивідуальних заняттях із диригування, практикуму роботи з ансамблем);
- 5) запис аудіо-, відеоальбомів, музичних фільмів, тематичних радіо- й телепрограм;
- 6) популяризація бандурного мистецтва та національної культури серед студентської молоді;
- 7) пропагування кращих зразків високодуховної вітчизняної музичної й поетичної спадщини.

Отже, творчо-мистецька лабораторія під керівництвом М. Сточанської – це школа мистецького виховання, сценічного загартування молодих музикантів, котрі стали яскравими творчими особистостями та досвідченими концертними виконавцями, репрезентантами національної культури й бандурного мистецтва в Україні та за кордоном.

Література:

1. Брояко Н. Б. Вступне слово / Н. Б. Брояко, В. Тиможинський // Сточанська М. П. *Земле, моя земле, я люблю тебе (ансамбль бандуристів) : навчально-репертуарний посіб.* / М. П. Сточанська. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2009. – С. 5–6.
2. Стефанишин М. С. *Роздуми про музику: статті, рецензії, відгуки, спогади, листи, світлини* / М. С. Стефанишин. – Луцьк : РВВ Навч.-метод. центру культури Волині ; ВОРВП «Надстир'я» ; ПП Іванюк В. П., 2008. – 364 с.
3. Сточанська М. П. *Бандура і гра в ансамблі : навч. посіб. для студ., керівників ансамблю бандуристів* / М. П. Сточанська. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1997. – 131 с.
4. Сточанська М. П. *Вокальні ансамблі у супроводі бандур (перекладення, аранжування, обробка) : навч.-метод. посіб.* / М. П. Сточанська. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2005. – 274 с.
5. Сточанська М. П. *Земле, моя земле, я люблю тебе (ансамбль бандуристів) : навчально-репертуарний посіб.* / М. П. Сточанська. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2009. – 264 с.
6. Сточанська М. П. *З Різдом Христовим віншуємо щиро : зб. ансамблевих партитур (обробка) творів із репертуару тріо бандуристок «Дивоструни»* / Мирослава Петрівна Сточанська. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – 100 с.
7. Сточанська М. П. *Лесі Українці : зб. ансамблевих партитур (перекладення, аранжування, обробка) творів із репертуару тріо бандуристок «Дивоструни»* / Мирослава Петрівна Сточанська. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – 132 с.
8. Сточанська М. П. *Напровесні : зб. ансамблевих партитур (перекладення, аранжування, обробка) творів із репертуару тріо бандуристок «Дивоструни»* / М. П. Сточанська. – Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2014. – 123 с.
9. Сточанська М. П. *Пахнуть роси тишею : зб. ансамблевих партитур (аранжування, обробка) творів із репертуару тріо бандуристок «Дивоструни»* / Мирослава Петрівна Сточанська. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – 158 с.

УДК 793.38

*Шестопал Лідія Віталіївна,
аспірант Київського національного університету культури і мистецтв*

КОНКУРСНИЙ БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ В СРСР У 1957–1991 РОКАХ

У статті виявлено основні події, що вплинули на розвиток конкурсного бального танцю в СРСР у 1957–1991 рр. Запропоновано виокремити три етапи у цьому періоді: 60-і рр. ХХ ст. – початок розвитку бальних танців як виду змагальної діяльності, створення перших студій бального танцю, орієнтованих на конкурсне виконання європейської та латиноамериканської програм, проведення регіональних, республіканських, всесоюзних конкурсів із включенням «радянської програми»; 70-ті рр. ХХ ст. – поява перших професіоналів, проведення офіційних чемпіонатів соціалістичних країн; 80-ті рр. ХХ ст. – 1991 р. (до розпаду СРСР) – регулярне представництво радянських пар на міжнародних професійних турнірах у соціалістичних країнах, створення професійної та аматорської організацій, інтеграція у міжнародну систему організацій бального танцю, виключення «радянської програми» з обов'язкової програми конкурсів.

Ключові слова: бальний танець, конкурсний бальний танець, бальний танець в СРСР.

В статье выявлены основные события, повлиявшие на развитие конкурсного бального танца в СССР в 1957–1991 годах. Предложено выделить три этапа в этом периоде: 60-е гг. ХХ в. – начало развития бальных танцев как вида соревновательной деятельности, создание первых студий бального танца, ориентированных на конкурсное исполнение европейской и латиноамериканской программ, проведение региональных, республиканских, всесоюзных конкурсов с включением «советской программы»; 70-е гг. ХХ ст. – появление первых профессионалов, проведение официальных чемпионатов социалистических стран; 80-е гг. ХХ в. – 1991 г. (до распада СССР) – регулярное представительство советских пар на международных профессиональных турнирах в социалистических странах, создание профессиональной и любительской организаций, интеграция в международную систему организаций бального танца, исключение «советской программы» из обязательной программы конкурсов.

Ключевые слова: бальний танец, конкурсний бальний танец, бальний танец в СССР.

The paper identified the major developments affecting the development of competitive ballroom dance in the USSR in 1957–1991 years. It is proposed to allocate three stages in this period: 60th. XX century. – The beginning of the development of ballroom dancing as a form of competitive activity, the creation of the first ballroom dance studios focused on the competitive performance of European and Latin American programs, regional, republican, all-union competition with the inclusion of «the Soviet program»; 70th. XX century. – Appearance of the first professional conduct official

championships of the socialist countries; 80th. XX century – 1991 (Before the collapse of the Soviet Union) – regular representation of the Soviet pairs in international professional tournaments in the socialist countries, the establishment of professional and amateur organizations, integration into the international system of ballroom dance organizations, with the exception of the «Soviet program» mandatory program of competitions.

Key words: ballroom dance, ballroom dance competition, ballroom dance in the USSR.

Проблема розвитку бального танцю в СРСР є однією з найменш досліджених з багатьох причин: тривале невизнання в Радянському Союзі програми стандартизованих бальних танців, ідеологічно забарвлене негативне ставлення до неї, практична відсутність традиції мистецтвознавчого аналізу в цьому різновиді хореографічного мистецтва тощо. Теоретики та практики хореографічного мистецтва (М. Алякринська, М. Богданова, Р. Захаров, О. Касьянова, М. Кеба, Т. Павлюк, Н. Терешенко, В. Уральська та ін.) торкалися окремих аспектів розвитку бального танцю в радянський період, але не приділяли спеціальної уваги конкурсному різновиду у 1957–1991 роках, хоча саме у цьому періоді можна знайти витoki більшості процесів, характерних для бального танцю пострадянського простору, зокрема й України, кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Мета статті – виявити основні етапи розвитку конкурсного бального танцю в СРСР 1957–1991 років та запропонувати періодизацію.

Конкурсний бальний танець в СРСР почав розвиватися досить пізно, порівняно із західноєвропейськими країнами, що зумовлено політичними процесами (ізоляція СРСР від західної танцювальної культури, де вагоме місце посідали стандартизовані (спортивні, конкурсні, змагальні) бальні танці). Традиційно до конкурсних бальних відносять п'ять танців європейської програми (повільний вальс, танго, віденський вальс, повільний фокстрот, швидкий фокстрот або квікстеп, стандартизація яких відбулася в 30-х рр ХХ ст.), та п'ять танців латиноамериканської програми (самба, ча-ча-ча, румба, пасодобль, джайв, стандартизовані у 50-х рр. ХХ ст.).

Низка дослідників (Д. Акуленок, А. Бредихін, М. Богданова, О. Касьянова, Ю. Сахневич та ін) дотримуються думки, що розвиток змагального бального танцю в СРСР розпочався 1957 р., коли вперше в Радянському Союзі в рамках Всесвітнього фестивалю молоді та студентів у Колонному залі Будинку Рад у Москві був проведений міжнародний конкурс зі спортивних бальних танців. Але підґрунтям для розвитку конкурсних бальних танців стала попередня діяльність аматорів, студійний та фестивально-конкурсний рухи. У той час, як у Європі в 30-ті рр ХХ ст. бальні танці завоювали міцні позиції та регулярно проводилися відкриті чемпіонати різних країн (насамперед Великобританії в Блекпулі), а також офіційні змагання – чемпіонати Європи й світу, в СРСР бальні танці не були офіційно визнані та існували напівпідпільно. На початку 1930-х рр. у Москві (готель «Метрополь») з'явилися курси, що готували викладачів бальних і західних танців (європейських і латиноамериканських). Підготовка проводилась упродовж двох років. Серед перших випускників – фахівці, що в подальшому відіграли помітну роль у становленні бального танцю в СРСР (О. Азаров,

З. Бархатова, З. Резникова, О. Дегтяренко). У 1935 р. такі ж курси відкрилися у Центральному парку культури та відпочинку імені Горького в Москві під керівництвом А.В. Шатіна, що мав освіту класичного танцівника. Ці курси закінчили С. Жуков, Р. Школьнікова, В. Жуков, кожен з яких залишив свій слід у світі бального танцю країни [1].

О. Касьянова кваліфікує період 1932–1956 рр. як роки формування системи масового навчання бальному танцю в СРСР, відкриття перших державних шкіл парного (бального) танцю, диференціації виконавців на групи: початківців, вдосконалення, демонстраційного показу. Також у перші повоєнні роки відбулося поширення західних бальних танців та постійне зростання їхньої популярності у подальшому. Занепокоєння державних органів можливим впливом західноєвропейської та американської культур на радянське суспільство призвело наприкінці 1940-х рр. до масштабної боротьби з космополітизмом у мистецтві. На цій хвилі було проведено Всесоюзну конференцію з проблем розвитку бального танцю в СРСР (1950), що призвело до чергового перегляду танцювального репертуару, вилучення з нього західної танцювальної культури, рекомендацій до виконання дореволюційних вітчизняних зразків, пріоритетне створення нових радянських бальних танців [2, 6–8]. Наступний етап 1957–1991 рр., на думку О. Касьянової, неподільний [2, 8], що, на нашу погляд, є занадто великим узагальненням, потребує деталізації.

Міжнародний конкурс бальних танців 1957 р. на тлі хрущовської «відлиги» став справжнім вибухом у радянському бальному танцюванні. Вперше були запрошені для участі в конкурсі закордонні пари, включаючи танцюристів західних країн, а також розширений інтернаціональний склад суддівської бригади. Радянські пари відсіялися в першому турі через низький рівень виконавської майстерності, що було природним через багаторічну ізоляцію СРСР від процесів розвитку бального танцю та необізнаність у більшості тенденцій у цьому виді танцювання. Для педагогів і танцюристів Сміт-Хемпшири прочитали лекції по масовому й конкурсному танцю, які були стенографовані та зняті на кінокамери. Усі ці події стали каталізатором для розвитку бальних танців в СРСР. Про рівень уваги до конкурсу з боку керівних органів країни може свідчити той факт, що запрошена для показових виступів краща на той час пара в європейській програмі, чемпіони Європи Гаррі й Дорін Сміт-Хемпшир, яким глядачі конкурсу влаштували оглушливий прийом, була на прийомі у Кремлі серед членів Політбюро, включаючи Микиту Сергійовича Хрущова.

У 60-ті рр. ХХ ст. почалося створення мережі студій бального танцю по всьому Радянському Союзу. Перша в Росії студія під керівництвом Олександра Дегтяренка, який до цього очолював школу масового бального танцю, була створена у Будинку вчителя 1962 р. (згодом перейменована на «Сузір'я»). Основними в репертуарі стали танці міжнародної програми бальних танців [1].

Багато вихідців зі студії Будинку вчителя організували свої колективи. Одні з них, відомі Бруно й Марина Белоусови, створили в Москві 1966 р. клуб у Будинку культури «Хімік», що також став знаковим у розвитку бальних танців. У цьому клубі займалися Олександр і Олена Чекоткіни, Станіслав і Людмила Попови та інші. Студії бальних танців відкривалися й в інших містах СРСР.

У цей час в Україні свої студії відкрили Анатолій Чайковський (Київ), Ізабела Назарова (Харків), Олексій Ждановський (Донецьк) та інші [6, 348].

Стали проводитися перші міські, республіканські та всесоюзні конкурси. Наприклад, 1968 р. в Києві в Палаці спорту проходив Республіканський конкурс «На краще виконання бальних танців». У конкурсі брали участь колективи й пари трьох вікових категорій, від кожної області – колективи в кількості 8 пар [3].

Справжнім центром розвитку бальних танців у 60-70-ті рр. стала Прибалтика, чому сприяли національні традиції, історичні обставини (багатовікова інтеграція у Європейський простір, пізніє приєднання до СРСР), віддаленість від політичного центру країни. З кінця 60-х рр. ХХ ст. значущим стає міжнародний турнір «Бурштинова пара», що вперше був проведений в Каунасі (Литва) бальною парою Чесловасом і Юрате Норвайша 1965 р. На конкурс запрошували провідних танцюристів соціалістичних та капіталістичних країн.

Серед російських міст танцювальним центром став Ленінград. В Україні лідерські позиції утримував Київ. Саме тут 1972 р. відбувся Перший республіканський конкурс виконавців бальних танців серед дорослих, організований Міністерством культури та Українською Радою профспілок [3].

Поряд з танцями, що традиційно входили до міжнародної конкурсної програми, в СРСР існувала радянська програма, обов'язкова для виконання. Вона включала бальні танці, створені на основі стилізації народних хореографічних зразків, наприклад «Ятраночка» та «Гуцулочка» (українські), «Сударушка» та «Російський ліричний» (російські), «Рілліо» (литовський), «Вару-Вару» (латиський) та інші, усього близько 150 танців. Створена в якості навантаження до конкурсних бальних танців з ідеологічних міркувань, програма проіснувала до кінця 80-х рр. ХХ ст.

Репертуар кожного конкурсу включав біля тридцяти назв. За підсумками конкурсів випускалися постанови колегії з планами загальнодержавних заходів, проводилися творчі конференції із залученням фахівців та «широкої громадськості» (зазвичай, з комсомольських та профспілкових працівників). Одна з них, за свідченням В. Уральської, констатувала: «Серед певної частини аматорів танців, педагогів, керівників оркестрів має місце нігілістичне відношення до нашого вітчизняного танцювального репертуару, і, навпаки, виявляється невиправдане прагнення активно підтримувати та виконувати лише те, що приходить з-за кордону». Засуджувалося проведення турнірних змагань за системою «стандарт» у Ленінграді та Новосибірську, Ростові та Таганрозі, інших містах СРСР, підкреслювалося, що зразки, що створені «стандартом», суперечать нашим морально-естетичним нормам [8, 348].

Маючи на меті створення власного радянського репертуару, з 1963 по 1974 р. було проведено три Всеросійських та всесоюзних конкурси на створення нових бальних танців та музики до них. Переможцям присуджувалися досить великі грошові призи (до тисячі карбованців за найкращий танець) [8, 348].

60-ті рр. були по-справжньому періодом аматорського танцювання, оскільки бальними танцями займалися у вільний від роботи й навчання час, переважно інтелігенція (студенти, інженери, викладачі тощо). У 1970-і роки, зі збільшенням кількості інформації, технічним ускладненням програм, практично всі провідні танцюристи починають проводити педагогічну роботу в танцювальних студіях.

У 1972 р. відбулася важлива подія – I Всесоюзний конкурс бальних танців із включенням танців міжнародної програми. Він проходив у Москві в Льодовому Палаці спорту ЦСКА (у заключному етапі брала участь 91 пара). Програма конкурсу складалася з декількох частин: міжнародної (10 танців, але замість джайва включалася полька), історичної (4 танці) і радянської (36 танців). Проведення I Всесоюзного конкурсу означало визнання бальних танців на союзному рівні. Від України виступали наступні пари: Корзін В. – Меняйленко В. (Київ), Касьянов О. – Касьянова О. (Донецьк), Шкляр С. – Чубарець І. (Донецьк), Назаретян В. – Даниленко Т. (Київ), Калініченко Б. – Костюк О. (Київ), Одуд А. – Рябошапка Б. (Київ), Кулак А. – Мусіна Л. (Київ), Часов А. – Зелена Л. (Запоріжжя), Федорченко Ю. – Бондурко Н. (Запоріжжя), Гончаренко Б. – Старостіна Н. (Запоріжжя) [5].

З 27 представлених на конкурс нових танців радянської програми найкращими були визнані: український танець «Ятраночка» (балетмейстер, Кривохижа А., композитор Кваша А.), литовський «Рільо», танці РРФСР «Дозвольте запросити», «Туяна», естонський танець «Йоксу-полька» та латвійська «Вару-вару» [5].

У 1975 році в Києві пройшов II Всесоюзний конкурс. Він залучив велику кількість танцюристів і проходив у кілька етапів із відбірними турами. Журі очолювали Костянтин Сергєєв, художній керівник Ленінградського хореографічного училища імені А. Ваганової й І. Сухішвілі, художній керівник Державного ансамблю народного танцю Грузії. Серед фахівців з балету й народного танцю тільки двоє були фахівцями з бального танцю. Переможцями цього конкурсу стали Станіслав і Людмила Попови [7, 31]. Олег та Олена Касьянови стали лауреатами Другого Всесоюзного конкурсу в Києві [4]. За існуючою на той час класифікацією в Москві з'явилися пари міжнародного класу: Бруно й Марина Белоусови, Олександр та Олена Чекоткіни, Станіслав та Людмила Попови, Сергій Кошелев та Ангеліна Дегтяренко (Монакова).

1975 р. почали проводити офіційні чемпіонати соціалістичних країн (перший у Карлмаркштадті, ДРН), в яких з 1976 р. брали участь радянські пари, що одержали можливість систематично зустрічатися на паркеті із закордонними парами. 1979 р. в Москві уперше Радянський Союз приймав чемпіонат соціалістичних країн [7, 31].

У 1970-х рр. формується механізм управління бальними танцями в системі профспілок, в системі освіти та культури. Саме у 1970-х рр. бальні танці почали шлях до визнання їх в якості спорту, що відбулося у 1990-х рр. Уперше в Єдиній спортивній класифікації на 1977–1980-ті роки з'явився рядок – «спортивні танці» [7, 32].

У 1980-ті рр. радянські пари почали регулярно брати участь у міжнародних турнірах у соціалістичних країнах. З кінця 1980-х – на початку 1990-х рр. кращі пари країни регулярно представляли СРСР на офіційних аматорських і професійних турнірах (чемпіонатах світу і Європи по стандарту, латині та десяти танцях). До цього часу виступи носили нерегулярний характер і стосувалися тільки професіоналів, які одержували особисті запрошення від організаторів турнірів. Аматори такого права до 1989 р. не мали.

У 1980-ті рр. продовжився процес формування тієї організаційної структури бальних танців, що існує в Україні, Росії, деяких інших країнах, вихідців з колишнього

СРСР, і донині. В її основі лежить клубна система, приблизно така ж, що й у Німеччині й Італії (в Англії бальні танці організовані по-іншому).

У ці роки в країні створюються професійна й аматорська організації, що дозволило СРСР вийти на міжнародний рівень, інтегруватися в існуючу на той час структуру міжнародних організацій. У 1982 році створюється Всесоюзна рада по бальних танцях (голова – космонавт Л. Попов, заступник голови – Ч. Норвайша, голова конкурсного сектора – С. Попов).

У 1988 р. засновано Асоціацію професійних виконавців і вчителів бального танцю (АПВВБТ) та Асоціацію бального танцю (АБТ СРСР). 3–4 жовтня 1988 р. проводиться перший Всесоюзний конкурс бального танцю (організатор Станіслав Попов), де була виключена радянська програма. Танцюристи змагалися у виконанні тільки європейських і латиноамериканських танців. У грудні 1988 р. проводиться I Московський міжнародний конкурс професіоналів за участю провідних танцювальних дуетів світу [2], який існує і до сьогодні, вже в статусі «російського».

Отже, у періоді 1957–1991 рр., зважаючи на викладений вище матеріал, досить умовно можна виокремити декілька етапів: 60-ті рр. ХХ ст. – початок розвитку бальних танців як виду змагальної діяльності (перший конкурс 1957 р.), створення перших студій бального танцю, орієнтованих на конкурсне виконання європейської та латиноамериканської програм, проведення регіональних, республіканських, всесоюзних конкурсів із включенням «радянської програми»; 70-ті рр. ХХ ст. – поява перших професіоналів, проведення офіційних чемпіонатів соціалістичних країн (з 1975 р.); 80-ті рр. ХХ ст. – 1991 р. (до розпаду СРСР) – регулярне представництво радянських пар на міжнародних професійних турнірах у соціалістичних країнах, створення професійної та аматорської організацій, інтеграція у міжнародну систему організацій бального танцю, виключення «радянської програми» з обов'язкової програми конкурсів (вперше 1988 р. на Всесоюзному конкурсі професіоналів).

Література:

1. Акуленок С. В. *Бал зажигает огни [Электронный ресурс]* / С. В. Акуленок // *Кто есть кто. – Вып. 5. – Т. 2. – Москва, 2003. – Режим доступа : <http://www.rdu.ru/goldfund1>.*
2. Касьянова О. В. *Генезис вітчизняної бальної хореографії в контексті загальносвітових процесів / Олена Василівна Касьянова // Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів : матеріали всеукраїнської наукової конференції, Київ, 22 – 23 квітня 2004 року. – Київ, 2004. – С. 4–9.*
3. Коротков А. Є. *Бальні танці в Україні [Електронний ресурс]* / А. Є. Коротков, А. П. Тараканова // *Все про танець: довідник школяра. Режим доступа : http://svit-tanok.com.ua/kotrotkov_tarakanova/*
4. Куценко О. П. *Олег Касьянов и Елена Касьянова, Киев, лауреаты 2-го Всесоюзного конкурса исполнителей бальных танцев [Электронный ресурс]* / Александр Петрович Куценко. – *Режим доступа : http://aleksandr-p.io.ua/s480928/oleg_kasyanov_i_elena_kasyanova_kiev_laureaty_2-go_vsesoyuznogo_konkursa_ispolniteley_balnyh_tancev.*
5. Куценко О. П. *Первый Всесоюзный конкурс исполнителей бального танца, 1972 г. Москва [Электронный ресурс]* / Александр Петрович Куценко. – *Режим доступа : http://aleksandr-p.io.ua/s105316/pervyy_vsesoyuznyy_konkurs_ispolniteley_balnogo_tanca_1972_g.moskva.*
6. Підлипська А. *Регіональні школи бального танцю в Україні / Аліна Миколаївна Підлипська // Актуальні проблеми історії, теорії та*

практики художньої культури : [зб. наук. праць; вип. XXX] Київ, 2013. – С. 344–349.
7. Танцуйте и будьте счастливы! Танцуйте и будьте здоровы! : [учебно-практическое пособие] / С. Г. Попов, С. П. Ковалев, Е. Р. Яшина. – Москва, 2013. – 96 с.
8. Уральская В. И. Хореографическая самодеятельность / Валерия Иосифовна Уральская, Тамара Валентинівна Путрова // Самодеятельное художественное творчество в СССР : очерки истории : конец 1950-х – начало 1990-х годов. – Санкт-Петербург, 1999. – С. 335–353.

УДК 792.54(477–25)

*Регеша Наталія Леонідівна,
зав. кафедри народно-пісенного та хорового мистецтва
Київського національного університету культури та мистецтв
заслужений діяч мистецтв України*

«ЄВГЕНІЙ ОНЄГІН» ПЕТРА ЧАЙКОВСЬКОГО: 130 РОКІВ НА КИЇВСЬКІЙ СЦЕНІ

Статтю присвячено історії відтворення опери «Євгеній Онегін» російського класика Петра Чайковського на українській музичній сцені. Визначено особливості постановочних інтерпретацій музичного твору та специфіку його виконавського складу у різні роки.

Ключові слова: «Євгеній Онегін», Петро Чайковський, оперне мистецтво, Національна опера України.

Статья посвящена истории воссоздания оперы «Евгений Онегин» русского классика Петра Чайковского на украинской музыкальной сцене. Определены особенности постановочных интерпретаций музыкального произведения и специфика его исполнительского состава в разные годы.

Ключевые слова: «Евгений Онегин», Петр Чайковский, оперное искусство, Национальная опера Украины.

The article is devoted to the history of the reconstruction of the opera «Eugene Onegin» by Pyotr Tchaikovsky Russian classics in the Ukrainian music scene. The features staged interpretations of the musical work and the specific composition of its performing at different times.

Key words: «Eugene Onegin» by Pyotr Tchaikovsky, opera, National Opera of Ukraine.

Серед музичного репертуару Національної опери України імені Тараса Шевченка вагоме місце посідає всесвітньо відомий твір Петра Чайковського «Євгеній Онегін». Відомо, що почасти історія написання славетного сценічного шедевра має українське коріння: композитор працював над оперою у Москві (травень 1877 р.), Сан-Ремо (лютий 1878 р.) та в селі Кам'янці, що на Черкащині – у маєтку своєї сестри Олександри Іллівни, дружини сина декабриста Льва Давидова. Тут, а також у селі Вірбівці, що за 12 км від Кам'янки, Петро Ілліч трудився не лише над «Євгенієм Онегіним», але й над іншими власними творами, що згодом увійшли до скарбниці світового музичного мистецтва («Мазепа», «Орлеанська діва», «Лебедине озеро», «Спляча красуня», збірник «Пори року» тощо).

Про історію виникнення опери встановлено що, у травні 1877 р. співачка О. Лавровська запропонувала П. Чайковському написати музичний твір на сюжет пушкінського «Євгенія Онегіна». Композитор захопився цією пропозицією й за одну ніч написав сценарій (допрацьований згодом К. Шиловським), розпочав роботу над музикою.

Спочатку симфонічний твір мав камерну форму, але пізніше спеціально для постановок на сцені Імператорської опери П. Чайковський створив нову редакцію, яка за визначенням самого автора, була віднесена до жанру «ліричних сцен в 3 діях, 7 картинах».

Невичерпний мистецтвознавчий інтерес до «Євгенія Онєгіна» як найрепертуарнішого твору не лише російської, а й світової оперної сцени обумовлює актуальність дослідження даної теми. Метою статті є вивчення історії відтворення відомого музичного твору на українській оперній сцені, визначення особливостей його інтерпретацій та специфіки виконавського складу у різні роки.

Опера «Євгеній Онєгін», як один з найбільш новаторських творів П. Чайковського неодноразово ставала предметом наукової рефлексії у середовищі вітчизняних та закордонних музикологів: (О. Белінський, П. Вайдман, М. Друскін, О. Майкапар, Г. Маркєзі, Є. Цодоков, Г. Домбаєв, В. Коршиков) [1–5]. Наковці передусім відзначали її надзвичайну мелодійність, яскравість вокальних партій, прописаних на загальному лірико-драматичному тлі музичного полотна. Окрему увагу дослідників привертала постаті перших виконавців опери: П. Хохлова, М. Медведева, О. Верні, М. Климентової-Муромцевої тощо.

Київська прем'єра «Євгенія Онєгіна» відбулася 11 жовтня 1884 р. (за вісім днів до першого петербурзького показу). Диригентом було обрано тонкого інтерпретатора російської музики, чеха за походженням – Йосипа Прибика. Головні ролі виконували відомі артисти В. Зарудна (Татьяна) та І. Тартаков (Онєгін), які не лише зрозуміли неповторний ліричний стиль автора, а й гранично щиро передали почуття своїх героїв [1; 7, 68].

У 1889 р. спеціально до приїзду Петра Чайковський в Київ постановку «Євгенія Онєгіна» було оновлено. Нову версію вистави здійснив професор Петербурзької консерваторії, відомим співак, керівник «Товариства оперних артистів» Іполіт Прянишников, відомий як перший виконавець головних партій в операх П. Чайковського, показаних на сцені Маріїнського театру Санкт-Петербурга (Ліонель в «Орлеанській діві», Мазєпа та Євгеній Онєгін в однойменних музичних творах).

Влітку 1889 р. міська адміністрація надала в оренду «Товариству оперних артистів» приміщення Міського театру на три сезони (до середини лютого 1892 р.). Петро Чайковський приїхав до Києва підтримати нову справу свого друга, чудового співака, володаря м'якого, оксамитового за тембром лірико-драматичного баритона, який за визначенням мистецтвознавця О. Станішевського «став не тільки антрепренером і режисером київської опери, а й окрасою її виконавського складу» [7, 70].

Композитору сподобалося нове втілення «Євгенія Онєгіна», здійснене І. Прянишниковим. Автор позитивно оцінив виконавців головних ролей: Онєгіна – досвідченого баритона І. Полтиніна та Ленського – відомого тенора М. Медведева. Останній народився в Україні (м. Біла Церква), у 1881 р. закінчив Московську консерваторію; раніше, у 1879 р. брав участь у першій постановці «Євгенія Онєгіна», здійсненої на сцені Малого театру в Москві силами студентів Московської консерваторії (диригент М. Рубинштейн) й був першим виконавцем партії Ленського. З 1881 р. М. Медведєв, який за свідченням сучасників, мав приємну сценічну зовнішність та яскравий виконавський стиль працював на київській сцені, де успішно презентував

різноманітний вітчизняний та зарубіжний оперний репертуар. Саме в Києві співак сформувався як видатний оперний актор й згодом здійснив блискучу музичну кар'єру на сцені Великого театру у Москві та Маріїнського театру у Санкт-Петербурзі.

Присмно вразила П. Чайковського й виконавиця партії поміщиці Ларіної (матері Тат'яни й Ольги) – українська співачка Марія Алексеева-Юневич. Розпочавши свій артистичний шлях у Великому театрі в Москві (1877), вона одразу стала провідною солісткою Імператорської опери. У січні 1881 р. артистка взяла участь в першій постановці «Євгенія Онегіна» на сцені Великого театру, а в 1886 р. – повернулася до рідного Києва, посівши місце примадонни міської опери.

У 1891 р. П. Чайковський знову приїхав до Києва, щоб підтримати високий творчий авторитет «Товариства оперних артистів» на чолі з І. Прянишниковим: його запросили продиригувати симфонічним оркестром київської опери. У зв'язку з приїздом композитора адміністрація театру організувала оперно-музичний тиждень, присвячений П. Чайковському, що включав вистави «Євгеній Онегін» та «Пікова дама» (19 та 20 грудня), авторський концерт композитора (21 грудня) й на численні прохання киян – Великий заключний концерт (22 грудня), в якому автор диригував своїми симфонічними творами й уривками з опер.

Варто відзначити, що запланований на 19 грудня 1891 р. показ опери «Євгеній Онегін» став бенефісом відомого київського баритона І. Тартакова (Онегін). За свідченням місцевої преси («Киевское слово», 25 грудня 1891 р.), Петро Чайковський, який був присутнім на виставі у своїх промовах наголошував, що «його улюблений київський театр нічим не поступається столичним трупам і за своїм мистецьким рівнем стоїть в одному ряду з відомими європейськими оперними театрами світу» [7, 72].

На жаль, опера «Євгеній Онегін» в історії київської театральної сцени відіграла не лише позитивну, а й доленосну роль. 4 лютого 1896 р. після чергової вистави «Євгенія Онегіна» від необачно залишеної в артистичній вбиральні свічки почалася пожежа. Театр був майже порожній і вогонь помітили занадто пізно – приміщення вже не можна було врятувати. Надвечір на місці улюбленого мистецького закладу кияни побачили лише обгорілі стіни.

За час відновлення київської опери місто, яке чотири роки не мало постійного оперного театру, час від часу навідували гастрольні трупи. Серед широкого різноманіття вистав презентованих киянам, нерідко був й шанований ними «Євгеній Онегін». Приміром, протягом 15 квітня – 18 травня 1897 р. на сцені театру «Соловцов» виступала «Приватна опера Л. Любіна та М. Салтикова», відомий соліст якої – тенор Микола Фігнер блискуче виконав партію Ленського.

До 1901 р. київську міську оперу було відбудовано. Сезон 1902/1903 років у відновленому театрі розпочався традиційними виставами «Життя за царя» М. Глінки та «Євгеній Онегін» П. Чайковського (з відомим співаком Оскаром Каміонським у головній ролі). За свідченням «Київської газети» (18 вересня 1902 р.), «театр заповонила чарівна музика Чайковського, а молодий, проте добре знаний у Росії та за кордоном талановитий артист О. Каміонський зачарував меломанів своїм м'яким ліричним баритоном, що особливо красиво звучав у верхньому регістрі, вишуканими манерами і майстерним фразуванням» [7, 91]. Про співака відомо, що народився він у Києві в

1869 р.; у 1892 р. з медаллю закінчив Петербурзьку консерваторію по класу К. Еверарді та С. Габеля; за порадою А. Рубінштейна, вдосконалював власну співочу майстерність в Італії та Греції (театр «Белліні» у Неаполі, оперний театр Флоренції, Королівська опера в Афінах). Повернувшись на батьківщину у 1893 р., О. Каміонський продовжив свою артистичну кар'єру на музичних сценах Харкова та Києва.

25 жовтня 1903 р. кияни знов отримали можливість почути чарівну музику Петра Чайковського: колектив міської опери підготував ювілейну гала-виставу, присвячену пам'яті великого композитора. Концерт складався з музичних уривків (окремих картин) з «Опричника», «Чародійки», «Мазепи», «Пікової дами» та «Свгенія Онегіна».

Протягом наступних десятиліть репертуар головного театру Києва було значно змінено: у театральній сфері 1920-х років відбулися наполегливі спроби щодо створення нового національного оперного колективу. Навколо проблем оновленого оперного жанру, доцільності постановки класики, і навіть існування оперних театрів спалахнули гострі дискусії. Всеукраїнський музичний комітет висунув пропозицію щодо організації в містах республіки так званих народних музичних театрів, а репертуарна секція Всеукраїнського театального комітету рекомендувала російським оперним театрам ширше пропагувати українську класику.

Колишня київська опера (з 1926 р. – Київська державна академічна українська опера) середини 1920-х років стала своєрідним уособленням псевдооперної рутини, сценічних штампів та репертуарної еkleктики. Відсутність професійного виконавського складу (значна частина співаків емігрувала) сприяла тому, що сценічне втілення класичних оперних партитур розчаровувало глядачів своєю безпорадністю. Приміром, про відновленого у 1926 році «Свгенія Онегіна» критики відзначали: «Примітивна, спрощена інтерпретація, де про творчість і художність втілення говорити не доводиться. Загальний недолік – однотонність вираження, безбарвність фрази, вимученість жесту, відсутність захоплення...» [7, 136]. Позитивно зміг вплинути на ситуацію лише приїзд до Києва славетного тенора Великого театру Леоніда Собінова. Протягом 20–26 лютого, а також 3–8 березня 1927 р. він з тріумфом виконав на сцені міського оперного театру партію Ленського в «Свгенії Онегіні» українською мовою в парі з П. Норцовим (Онегін). Вистави відзначалися високою музично-вокальною культурою, прагненням до правдивого сценічного втілення композиторської партитури.

До кінця 1930-х років ХХ ст. якість репертуарного матеріалу головної київської музичної сцени за рахунок політичної та соціально-економічної стабілізації в країні набула більш високого професійного рівня. Ще на початку 1934 р. столицю Української РСР було перенесено з Харкова до Києва, що зумовило докорінну реорганізацію театру, який об'єднав кращі мистецькі сили, започаткував нову репертуарну тематику й став головним центром національної оперно-балетної культури. На жаль, на початку 1940-х років набутий досвід роботи було згорнуто через початок Другої світової війни. Київський державний академічний театр опери та балету УРСР (перейменований 1934 р., з 1939 р. – ім. Т. Шевченка) був евакуйований спочатку до Уфи, потім до Іркутська, де продовжив свою творчу роботу.

Перше повоєнне десятиліття в житті київської оперної трупи стало періодом напруженого відновлення ритмічної діяльності всіх творчих та технічних цехів,

активного розширення репертуарної афіші, ретельного поновлення постановок класичної спадщини та інтенсивної співпраці з сучасними композиторами. З ціллю залучення до театру якомога більшої кількості глядачів (і насамперед молоді), адміністрацією театру було прийнято рішення демонструвати передусім найбільш популярні оперні твори. Так, оперна трупа на чолі з Михайлом Стефановичем у театральному сезоні 1951/1952 років здійснила прем'єрні покази двох опер П. Чайковського – «Пікової дами» та «Євгенія Онегіна». Постановки обох творів славетного композитора очолив досвідчений диригент, глибокий знавець творчості й стилю П. Чайковського, директор столичної консерваторії, професор Олександр Климов. Його інтерпретація «Євгенія Онегіна» народжувалася у співпраці з режисером В. Манзієм, художником М. Духновським та молодими солістами Б. Пузіним (Онегін), Л. Лобановою, Т. Пономаренко (Татьяна), Н. Гончаренко (Ольга) та іншими виконавцями.

Варто зазначити, що у 1960–1970-х роках на сцені Київського театру опери та балету поряд з оригінальними музично-сценічними трактуваннями з'являлися й експериментальні постановчі інтерпретації «Євгенія Онегіна» П. Чайковського, які майстерно виконувалися першокласними українськими співаками, переможцями авторитетних всесоюзних та міжнародних вокальних конкурсів (Л. Руденко, Є. Мірошниченко, Б. Руденко, З. Христинич, Л. Чконія, Г. Туфтіна, Т. Пономаренко, Л. Лобанова, Н. Гончаренко тощо).

Наприкінці 1970-1980-х років, розвиваючи кращі традиції втілення російської класики на українській сцені, колектив Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка шукав нові шляхи переконливого прочитання класичної спадщини, прагнув освоїти і збагатити мистецький досвід попередніх поколінь, розв'язати численні творчі проблеми, висунуті повсякденною практикою. Зокрема, поставлену режисерами І. Молостовою та диригентом С. Турчаком виставу «Євгеній Онегін» П. Чайковського (1983) прикрашало нове покоління прекрасних співаків, таких як: І. Пономаренко (Онегін), О. Дяченко, А. Солов'яненко (Ленський), Г. Ципола та Л. Забіляста (Татьяна), В. Федотов (Ленський).

З набуттям Україною незалежності у 1991 р., розпочався новий етап у житті Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка. Оперна трупа багато гастролювала, презентуючи власне високе мистецтво на кращих сценічних сценах у багатьох країнах світу. Зокрема, знайомила зарубіжного глядача з безсмертною спадщиною П. Чайковського й передусім з «Євгенієм Онегіним».

22 червня 2001 р. Національна опера України (перейменованій 1992 р. Державний академічний театр опери та балету ім. Т. Шевченка) показала оновлену виставу «Євгенія Онегіна» з талановитим оперним актором Михайлом Дідиком у ролі Володимира Ленського. Над новою інтерпретацією оперної постановки працювало покоління молодих митців: режисери М. Третяк та Л. Венедиктов, диригенти В. Кожухар та А. Кульбаба, балетмейстер Р. Клявін та художниця по костюмах М. Левитська. За словами мистецтвознавця О. Станішевського, вистава була позначена «мистецькою гармонією всіх виражальних компонентів, злагодженим виконавським ансамблем і тонким відтворенням стилістики геніальних ліричних сцен П. Чайковського» [7, 636]. М. Дідіку вдалося не лише правдиво й схвильовано виконати роль Ленського, а й відродити

особливу собіновську традицію виконання цієї ліричної партії світового тенорового репертуару. «Майже вісім десятиліть тому великий Леонід Собінов співав Ленського на київській сцені, зачаровуючи молодістю, свіжістю й задушевністю, – писав про мистецьку подію згадуваний раніше мистецтвознавець Ю. Станішевський. – Цю виконавську традицію продовжували і розвивали артисти кількох поколінь і серед них – натхненний, зворушливий К. Огневой. Сьогодні М. Дідик оновив трактування образу юного поета, надавши йому не лише романтичної мрійливості й тихого смутку, а й палкої пристрасності, молодечого завзяття...» [7, 636]. В художньо досконалій акторській роботі М. Дідика, який йшов у своєму трактуванні від досвіду блискучих інтерпретаторів партії Ленського світового рівня (після Л. Собінова цю роль виконували такі незабутні актори, як С. Лемешев, І. Козловський, К. Огневой, В. Тимохін тощо), глядача передусім вразив синтез зовнішнього пластичного малюнку та внутрішньої душевної чистоти, граничної ширості, юнацької безкомпромісності та окриленого кохання.

Образ розсудливого, егоїстичного, а згодом закоханого Євгенія Онегіна, створив М. Коваль. В партії Татяни виступила артистка Т. Анісімова, Ольги – солістка театру С. Кисла, їх матері – владної, але привітної поміщиці Ларіної – О. Яценко. Підкреслимо, що особливістю даної постановки «Євгенія Онегіна» стало й те, що навіть невеликі партії в спектаклі співали відомі вітчизняні майстри, такі як В. Кочур (Няня) та О. Гурець (Тріке). Величну постать благородного князя Гремін психологічно достовірно передав Т. Штонда. Емоційно наповнено звучав під керуванням Льва Венедиктова хор Національної опери України, артисти якого в майстерно поставленій І. Молостовою картині ларінського балу створили цілу галерею колоритних персонажів – представників різноманітних прошарків провінційного російського дворянства.

Відзначимо, що вистава високої вокальної та сценічної культури, до найменших режисерських деталей відшліфована й винахідливо побудована І. Молостовою, не лише стала однією з найкращих сучасних інтерпретацій опери П. Чайковського в європейському музично-театральному мистецтві, а й залишається сьогодні найпопулярнішою музичною постановкою Національної опери України. У її складі задіяні такі відомі артисти як: С. Добронравова, Ж. Закрасняна (поміщиця Ларіна), Н. Николаїшин, В. Ченська, Т. Ганіна, Т. Калінкіна, С. Годлевська (Татяна), Т. Пімінова, А. Швачка, Н. Кисла, І. Петрова (Ольга), Т. Кузьминова, М. Березовська (Няня), М. Кірішев, В. Опенько, П. Приймак, О. Киреев (Євгеній Онегін), О. Дяченко, Ю. Аврамчук, М. Шуляк (Ленський), С. Магера, Т. Штонда, Б. Тарас, Д. Агеєв, С. Ковнір (князь Гремін) [6].

Отже, вперше поставлена в Києві у 1884 р. опера П. Чайковського «Євгеній Онегін» пройшла тривалий шлях свого існування на українській музичній сцені. Над її різноманітними інтерпретаціями в різні часи працювали відомі режисери та балетмейстри (Я. Гельрот, М. Боголюбов, О. Улукханов, Я. Гречнев, В. Манзій, Й. Лапицький, М. Смолич, В. Склярєнко, І. Молостова тощо), диригенти (І. Паліцин, Д. Пагані, Л. Штейнберг, М. Штейман, М. Вериківський, В. Йориш, Л. Брагінський, О. Климов, Л. Венедиктов, О. Рябов, С. Турчак тощо), художники (С. Евенбах, М. Курилко, О. Хвостенко-Хвостов, В. Дмитрієв, М. Духнавський, Т. Бруні, В. Левенталь,

Ф. Нірод тощо). Неперевершене співоче мистецтво у головних партіях опери презентували легенди вітчизняної (світової) сцени (І. Прянишников, М. Медведєв, І. Тартаков, О. Каміонський, Л. Собінов, Б. Пузін, М. Алексєєва-Юневич, Л. Руденко, Є. Мірошниченко, Б. Руденко, З. Христич, Л. Чконія, Г. Туфтїна, Т. Пономаренко, Л. Лобанова, Н. Гончаренко тощо).

Таким чином, висока вокальна культура, професійна майстерність та артистизм музично-хорового колективу сучасної Національної опери України й сьогодні робить трактування «Євгенія Онєгіна» найулюбленишим зразком світової класики серед киян та гостей столиці.

Література:

1. Белінський О. Українська батьківщина «Євгенія Онєгіна». – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.utoroda.kiev.ua/number/1649/169/58166>.
2. Вайдман П. Евгений Онєгин. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.tchaikov.ru/onegin.html>.
3. Домбаєв Г. Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах / Г. Домбаєв. – Москва : Музгиз, 1958. – 636 с.
4. Друскін М. Майкапар А., Маркези Г., Цодоков Е. Опера Чайковского «Евгений Онєгин». – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.belcanto.ru/onegin.html>.
5. Коршиков В. Хотите, я научу вас любить оперу. О музыке и не только. – Москва : ЯТЬ, 2007. – 246 с.
6. Національна опера України: офіційний сайт. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.opera.com.ua/repertoire/yevgenij-opuegin-p-chajkovskij/>.
7. Станішевський Ю. Національна опера України / Ю. Станішевський. – Київ : Музична Україна, 2002. – 736 с.

УДК 791.43

*Цімох Наталія Іванівна,
доцент кафедри тележурналістики, дикторів та ведучих телепрограм
Київського національного університету культури і мистецтв*

МАНІПУЛЯЦІЯ СУСПІЛЬНОЮ СВІДОМІСТЮ В ПОЛІТИЧНИХ ТОК-ШОУ НА ТЕЛЕБАЧЕННІ УКРАЇНИ

У статті досліджується унікальність жанру ток-шоу, яке поєднує в собі ознаки інтерв'ю, дискусії, гри і концентрує увагу на особистості ведучого. Це визначені складові успішності і популярності цього жанру. Творці суспільно-політичних ток-шоу позиціонують їх як програми, які допомагають глядачам розібратися у вирі подій, сформуванню об'єктивну точку зору на процеси у соціумі. Однак вони нерідко маніпулюють темами, часом, соціологією і вдаються до різних способів аби глядачі сприймали певну думку саме так, як вигідно замовникам програми, які намагаються створити «порядок денний» у країні.

Ключові слова: телевізійний простір, політичні ток-шоу, теледебати, маніпуляція, жанр.

В статье исследуется уникальность жанра ток-шоу, которое объединяет в себе признаки интервью, дискуссии, игры и концентрирует внимание на личности ведущего. Они являются составляющими успешности и популярности этого жанра. Творцы общественно-политических ток-шоу позиционируют их как программы, которые помогают зрителям разобратся в водовороте событий, сформировать объективную точку зрения на процессы в социуме. Однако они нередко манипулируют темами, временем, социологией и прибегают к разным способам, чтобы зрители воспринимали определенную мысль именно так, как выгодно заказчикам программы, которые пытаются создать «повестку дня» в стране.

Ключевые слова: телевизионный пространство, политические ток-шоу, теледебаты, манипуляция, жанр.

In the article the uniqueness of genre is explored current-show, which unites in itself the signs of interview, discussion, games and attracts attention on personality of anchorman. They are making to success and popularity of this genre. The creators of social and political position a current-show them how the programs which help an audience to understand the whirlpool of events are, to form the objective point of view on processes in sotsiume. However they quite often manipulate by themes, time, by sociology and come running to different methods, that an audience perceived definite thought just like this, as advantageously to the customers of the program, which try to create a «order-paper» in a country.

Key words: TV space, political talk-show, televised debate, manipulation, genre.

Сучасний медіаринок України наповнений проектами різновекторного спрямування: від важливих для суспільства програм до справжніх видовищних дійств.

Безпосередньо важливу нішу серед них займає вже досить освоєний вітчизняними медійниками жанр телевізійної журналістики – ток-шоу. Зокрема один із його видів – політичні ток-шоу, які свідомо використовують маніпуляцію для прихилення великої кількості населення на свій бік, задля здобуття влади певних політичних сил і забезпечення подальшої змоги керування суспільною свідомістю.

Мета статті – проаналізувати політичні ток-шоу як жанр, та виявити їх маніпулятивний вплив на маси.

Сучасне телебачення об'єднує в собі різноманітність ідей, форм і жанрів. Одним з видів телевізійного виробництва є ток-шоу – особливий вид журналістики, що супроводжується дискусією, обговоренням якого-небудь питання, з метою переконати глядача в тому, що його думка є вагомим і він зможе допомогти у вирішенні важливих державних питань.

У контенті сучасного українського телебачення політичні ток-шоу – програми-лідери. Для підвищення їх рейтингу використовують маніпулятивні технології: толерують псевдо-сенсації, штучно створюють і провокують конфліктні ситуації, відбувається підміна професійної журналістики розважальними матеріалами (використовують прийоми інфотейнменту), створюють скандальність подій. Саме так у своїх програмах маніпулюють свідомістю українців творці українських політичних ток-шоу. В них шоу насправді стає «шоу» в прямому сенсі слова: з відповідною режисурою, ведучими та акторами-виконавцями. Інтернет рясніє заголовками щодо нечистої гри ведучих політичних ток-шоу, які з гостями програм зустрічаються напередодні то в офісах, то ще де-небудь [9].

Програми розраховані на глядача середнього та вищого освітнього рівня, тобто на мислячого глядача, який цікавиться життям країни. Саме тому в цих програмах творці вдаються до хитрого нав'язування поглядів, застосування особливих пристроїв та пейоративної лексики. Інформаційні випуски відходять на другий план, бо в першу чергу вони зосереджені на продажі свого продукту. Інші ж програми, зокрема гумористичні та реаліті-шоу, спрямовані на розважання глядача, відсторонюють його від суспільно-важливих тем у країні.

Раніше політичні ток-шоу не мали такого великого резонансу і розповсюдження на українських телеканалах як нині. Вперше у вересні 2005 р. на телеканалі ICTV глядачі побачили в ефірі українське політичне ток-шоу «Свобода слова». Автором і ведучим програми став російський журналіст із канадським та італійським громадянством Савік Шустер (автор і ведучий програми «Шустер live» та засновник ТОВ «Савік Шустер Студіос»).

У травні 2005 р. за рекомендацією російського політика та громадського діяча Бориса Немцова та на запрошення власника телеканалу ICTV Віктора Пінчука, Савік Шустер започаткував програму «Свобода слова» (яка і нині є головним суспільно-політичним ток-шоу на каналі, з ведучим Андрієм Куликовим). Телепередача стала одним із найпопулярніших політичних шоу на українському телебаченні і в тому ж році програма отримала премію Телетріумф у номінації «Краще ток-шоу», неодноразово отримуючи перемоги і надалі в таких номінаціях як краще «Політичне ток-шоу», «Соціально-політичне шоу», «Ток-шоу», «Суспільно-політична передача».

У програмі обговорюється найактуальніша, найгарячіша тема тижня, події, про які пишуть на перших шпальтах газет і з яких телеканали будують блоки новин.

«У програму запрошують впливових політиків, відомих політологів, журналістів, оглядачів, а також у студії програми знаходяться звичайні люди, які складають тест-групу. Повертаючи коліщатко пульта, учасники тест-групи фіксують свою реакцію на події, що відбуваються під час ефіру програми. Комп'ютер отримує інформацію з кожного пульта двічі на секунду й перетворює її на графік, який відображається на екрані у режимі реального часу» [8].

Завдяки тому, що програма надає право висловити свою точку зору всім бажаним, вона має великий рейтинг та приваблює велику кількість глядачів. Багато інформ-агентств цитують важливі слова політиків та публічних людей.

У той же час, на думку ряду оглядачів, у цій програмі Савік Шустер використовував прийоми маніпуляції громадською думкою. За словами українського політолога Сергія Грабовського у цієї програми «тільки один недолік: вона має надто вже мало спільного із свободою слова як такою» [2].

Журналістська діяльність автора програми «Свобода слова» Савіка Шустера неодноразово піддавались критиці в Україні і в інших авторських проектах. Ряд оглядачів звинувачують його у використанні маніпуляційних технологій та відвертих фальсифікацій у його програмах. За словами директора фонду «Демократичні ініціативи», старшого наукового співробітника Інституту соціології НАНУ Ірини Бекешкіної, Савік Шустер постійно використовує в ефірі свого політичного ток-шоу маніпулятивні технології. У ході програми «Шустер Live» 21 жовтня 2011 р. він задав присутнім запитання: «Чи має право Європейський Союз нав'язувати свої правила Україні?». За словами І. Бекешкіної [3]: «Саме слово «нав'язувати» вже має негативний зміст. У соціології є норма – не ставити в питаннях оцінних слів, які впливають на відповіді. А так – це типова маніпуляція, реакція на слово «нав'язувати»».

25 березня 2011 р. під час ефіру програми «Шустер Live» в ході голосування, яке Шустер назвав репрезентативним, 47 % висловились за «єдину державу». На початку року авторитетна соціологічна фундація «Київський міжнародний інститут соціології» в ході аналогічного опитування отримав результат у 22%. Тому на думку оглядача газети «День» Ігоря Лосева [4]: «аудиторія «Шустер Live» не є репрезентативною. Вона швидше маніпулятивна».

У 2007 р., після офіційної заяви в прямому ефірі Савіка Шустера про перехід на телеканал «Інтер», новим ведучим програми «Свобода слова» став журналіст і перекладач Андрій Куликов.

Савік Шустер на телеканалі «Інтер» заснував нову телевізійну суспільно-політичну програму, яка мала назву «Свобода Савіка Шустера». Виходила на «Інтері» з 24 серпня 2007 р. до літа 2008 р. Перший випуск програми був присвячений святкуванню шістнадцятої річниці Незалежності України. На неї були запрошені відомі політичні та громадські діячі, зокрема Левко Лук'яненко, Юрій Луценко, Раїса Богатирьова та інші. Влітку 2008 р. програма змінила назву на «Шустер live» і переїхала на телеканал «Україна». Прем'єра нової передачі відбулась 5 вересня 2008 року» [8].

Кожної п'ятниці відбирався ряд подій, актуальних для України, які пропонувалися для обговорення гостям програми. Учасники обговорення були умовно розділені на

два табори – прибічники правлячої коаліції і представників опозиції. Опоненти сиділи з різних боків студії. Від кожної по черзі виступали кілька представників (спікерів), які пояснювали точку зору своєї партії або блоку на обговорювану тему. Роль запрошених учасників – ставити питання промовцям і робити свої невеликі коментарі з місця. Дуже часто обговорення переростало у звинувачення опонентами один одного та використання свідомо помилкових фактів для маніпуляції громадською думкою. Глядацька зала (аудиторія в 200 чоловік) підбиралася Київським міжнародним інститутом соціології за всіма критеріями, які повинні були якомога повніше відображати демографічний, соціальний та матеріальний зріз українського суспільства. Її роль – за допомогою міні-комп'ютерів визначати міру підтримки того або іншого вислову запрошених осіб. Наприкінці передачі визначався вислів, який отримав найбільшу підтримку, і вислів, який «розколов» Україну (отримало приблизно 50%). Найбільш часті теми програм «Свободи» – політичні і економічні події на Україні (вибори, створення парламентської коаліції, протистояння різних політичних сил, стан національної валюти і т. ін.). Учасниками програми були успішні оратори та ідеологи політичних партій і блоків, члени уряду, народні депутати України та інші публічні та відомі люди. У декількох програмах (спеціальних випусках – наприклад, про Голодомор) як почесний гість виступав тогочасний Президент України Віктор Ющенко. Крім того, в залі працював карикатурист – український художник Василь Вознюк, завданням якого було намалювати «сміслові» карикатури на всіх спікерів. Зазвичай художник брав за основу фундаментальну позицію оратора і відповідно до неї малював карикатуру» [8]. Серед найчастіших гостей відзначились такі політичні діячі, як Юлія Тимошенко, Арсеній Яценюк, Юрій Луценко, Давид Жванія, Сергій Соболєв, Ігор Криль, Нестор Шуфрич, Юрій Мирошниченко, Раїса Богатирьова, Інна Богословська, Василь Волга, Анна Герман та інші.

Головною метою програми вважали – перейти від слів до справи і почати вносити позитивні зміни в суспільство. У проекті піднімалися проблеми інтернатів та дитячих будинків сімейного типу, безхатченків і сміттєзвалищ, вакцин та безробіття, гострим було обговорення сексуального виховання дітей і підлітків. Були й перші результати проекту: працевлаштовані безробітні у Львові, надано житло безхатнім у Новомосковську та допомогли неповнолітній матері з Київщини. І головне: в межах однієї програми об'єднувалися представники влади і народу. Проектом була передбачена безпосередня участь представників влади в рішенні гостросоціальних проблем шляхом використання своїх повноважень – депутатських запитів, виїзду в регіон, де виникла проблема і врегулювання її на місці.

У студії проходили громадські слухання з соціально значущих питань, а також реформ, що проводилися урядом. Для більшої переконливості у формуванні потрібної суспільної думки використовували слоган: «Ми не просто говоримо про проблеми, ми їх вирішуємо!» У програмі брали участь закордонні гості та представники з різних регіонів України» [8]. «У ток-шоу бере участь Віп-глядач, роль якого відводиться громадським діячам, представникам шоу-бізнесу, працівникам культури. Він має право у будь-який момент вступати в полеміку з гостями студії. Його завдання – бути голосом народу, оцінити хід дискусії об'єктивно та висловити своє, неполітичне бачення сказаного в студії» [8].

Проміжок ефірного часу вибирається не випадково, а саме той період, коли сегмент аудиторії, на який розраховані програми, найбільше перебуває перед телевізором і може повноцінно присвятити цей час перегляду улюблених телевізійних передач. Також всі ці програми виходять в ефір у різні дні тижня.

Ведучі ток-шоу, зазвичай відомі журналісти, які ще до проекту, зробили собі ім'я на телебаченні. Це є важливим компонентом популярності та впливовості телепродукту, адже виникають великі сумніви, що хто-небудь дивився б наприклад ту ж саму «Велику політику з невідомим ведучим». Хоча багато критиків сучасного телевізійного контенту вказують на чисельні промахи, як ведучих, студій ток-шоу, так і на концепції ток-шоу на українських телеканалах.

У популярних політичних ток-шоу, стало модно використовувати феномен інфотейменту, але не в кращому його відображенні. Наприклад під час серйозного виступу політичного діяча звучить музичний супровід. Одного разу герой програми навіть поросив музиканта припинити грати, адже легка музика фортепіано не тільки губить сенс серйозного дискутування, а й збиває з пантелику героїв, які мають намір висловити думку. На що музика відреагував невеликою паузою, а потім знов продовжив розпочату справу. Або під час святкування Масляної у випуску «Великої політики» хто про газ, а хто млинці перегортає, які смажили прямо у студії, також у глядачів викликав шок випуск, коли обговорюючи питання голодомору, в студії Кисельова готували курку. Тож, як бачимо, використання інфотейменту та веселі шкварочки у студії не є доречним й серйозних питаннях майбутнього країни.

Структура кожного політичного ток-шоу передбачає виступи головних героїв – політиків, та інших публічних людей, проведення дискусії вправно коригується і спрямовується ведучим – модератором програми, наприкінці – він підбиває певні підсумки, надає останню можливість висловитись бажаним.

Не слід вважати, що політичне ток-шоу пускається на самоплив, ведучий програми, через навушник уважно слухає підказки режисерів, які вибудовують програму таким чином, аби вона мала розвиток за класичною схемою драми. Кожна така програма, за аналогією повинна мати: початок, або зав'язку, розвиток подій, кульмінацію і розв'язку. Цього вимагає, так би мовити, класика жанру. Адже програма не повинна бути надто напруженою, або перетікати в спокійному русі. Таку програму масовий глядач не сприймає. Тому ведучий час від часу саме визначену персону залучає до дискусії, а потім дає слово іншій, яка має іншу думку, гостро протилежну, таким чином підтримується рівень зацікавлення глядача.

Михайло Погребинський висловлює аргумент про переобтяження програм шоу-елементами: «У нас «Велика політика» найчастіше чисте шоу, на яке «прикольно» і корисно для рейтингу запрошувати блазнів і клінічних ксенофобів». Тобто, з його точки зору, експлуатація телевізійних «мускулів» заважає нормальній дискусії.

Є ще одне принципове зауваження до всіх цих програм. На екрані ми бачимо, умовно кажучи, 20 облич, які, до того ж, ще й мігрують між двома п'ятничними програмами. Це характерна риса цього жанру, коли ми наперед знаємо, хто «кричатиме», що і проти чого/кого. Саме «кричатиме», бо інший засіб комунікації часто стає несумісним із програмою. Але навіть без зайвих зусиль можна помітити приголомшливу

одноманітність – незмінні «герої» обговорюють незмінні теми з ефіру в ефір. У цьому легко переконатися, проаналізувавши, кого і як часто показують українцям в якості «голів-говорунів, що транслюють думки своїх політичних вождів».

З початку 2011 р. у програмі Кисельова з 19 виходів, у 13 випадках ця частина ефіру була майже монополюю надана представникам влади. В програму запрошували, переважно, членів Кабміну, які протягом 40–50 хвилин прайм-тайму пояснювали, наскільки покращилося життя в країні. У трьох випадках з 19 ефірів програма починалася з дискусії представника влади та опозиції. Ще два рази програма починалася з дискусії у студії між декількома представниками влади та опозиції.

Не менш популярне ток-шоу «Шустер Live» також сповідувало дивну прихильність до одних і тих же осіб, зокрема до певних регіоналів. З ефіру в ефір до студії запрошували одні й ті ж обличчя, часом, маловідомі широкому загалу. Нардепа регіонала В. Олійника запрошували на п'ятнадцять ефірів Савіка Шустера з двадцяти можливих, а згодом і у кожен програму. Статистика свідчить, що на програму Шустера регулярно запрошували представників майже всіх можливих політичних сил України та безліч експертів.

Однак принципи розподілу гостей політичних ток-шоу мають своє пояснення, яке слід шукати в політ технологічних задумах влади. Канал «Інтер» працював з мешканцями східної України, переважно міськими, які склали ядро виборців Віктора Януковича. Для них і була вигадана історія про націоналістів, утіленням яких стало Всеукраїнське об'єднання «Свобода» Тягнибока. Надаючи трибуну антиросійським політикам, канал «Інтер» підігравав Януковичу як головному гаранту дружніх стосунків з Москвою. Таким чином, відбувалося заміщення пріоритетів у головах виборців. Особисті проблеми, пов'язані з низьким рівнем життя, відходили на другий план [7, 115].

Водночас шоу Шустера виходило на «Першому національному», який традиційно має більше глядачів у сільській місцевості – зокрема, в Центральній Україні. Тому з такою регулярністю в ефірах Шустера з'являвся Володимир Олійник, який чисто візуально втілював у собі збірний образ голови колгоспу або районного начальника, що є безперечними авторитетами для селян.

А ще Центральна Україна – це так звана «зона розширення» електоральної підтримки Партії регіонів, де вона змагалася з БЮТ. Тому в програмах Шустера набагато частіше обговорювали Тимошенко, а Інна Богословська була присутня у половині ефірів.

Передачі, які колись були прогресивними ознаками демократії, нині мають ознаки вистави, якою керують режисери з одного центру. Влада продовжує робити ставку на телебачення як на найпотужніший інструмент впливу на громадську думку, і саме за допомогою телевізора політтехнологи маніпулюють електоратом.

Але, на жаль, багато глядачів вабить сема елемент шоу. І вони отримують задоволення від бійок та скандалів у прямому ефірі. Часто глядачі не уявляють без цього цікавої передачі, навіть на серйозну тематику. Для них не так важлива тема дискусії, компетентність гостей, фаховість ведучого чи культура спілкування, головне – щоб не було нудно. Змістовність розмови програє епатажності та екстравертизму, і це не лише те, що пропонує телебачення, це те, що більшість хоче бачити.

Прикладами таких скандалів були кілька ефірів у ток-шоу «Шустер Live», коли ситуація виходила з-під контролю Шустера. Так, в програмі, присвяченій Дню перемоги,

«героєм» вчора став регіонал Владислав Лук'янов, який обізвав «дітей війни» «р'язаними». Іншим разом скандал влаштувала ще одна «зірка ефіру» – Інна Богословська. Вона декілька хвилин ганялася студією за Юлією Тимошенко. У «Політиці з Євгенієм Кісельовим» бійку влаштували публіцист Олесь Бузина і художник Сергій Поярков [8].

Виходячи з цього журналіст Борис Бахтеєв прийшов до логічних висновків: «Технологія цих шоу базується ось на чому: абсолютно однаково, що відбувається на екрані – дискусія політиків, матч із боксу чи з'ясування стосунків між сусідами. «Піпл хаває дійство», «екшн», а глибокодумні «розмишлізми» йому ні до чого. Головне – не те, про що учасники сперечаються, а те, як вони це роблять. Хай би вони хоч узагалі нічого не казали, а краще б «вовтузили» один одного за чуби чи жбурлялися мікрофонами – от тоді, мабуть, автори програми почувалися б на сьомому небі від щастя: програма вдалася б. Бо відчували вони себе не арбітрами дискусії, а шоуменами. До чого тільки тут оновлення, журналістська майстерність та подібні високі слова?» [1].

Складність полягає в тому, що якщо ток-шоу – це більше розважальний жанр, аніж інформативний, то політичні ток-шоу перетворюють на розвагу серйозні речі. Так, Анна Герман, ще один експерт «Телекритики» у матеріалі «Телебачення і українці» говорила про те, що політика, навіть відкрита – це не різновид шоу-бізнесу [5]. За її словами ми маємо усвідомлювати, що президент і прем'єр-міністр – не поп-зірки, а міністри з портфелями і без – не кордебалет.

Отже, у будь-якому ток-шоу є елемент розважальності, тобто шоу, видовища. Чим більше видовищних елементів, тим рейтинговішою є передача – про що свідчать думки телеекспертів, глядачів, а також міркування критиків, журналістів, телеведучих тощо. Отже, скільки буде існувати попит, стільки буде існувати й пропозиція.

Саме з урахуванням ментальних і психологічних нюансів розробка і апробація цього жанру на українському телебаченні необхідна і перспективна, а створення нових оригінальних екранних видовищ, які надаватимуть нову інформацію, спонукатимуть до інтелектуальних роздумів, сприятимуть самовдосконаленню, пропагуватимуть знання, можливе через поєднання вітчизняних і зарубіжних моделей створення контактних телепрограм.

І ще один досить часто повторюваний аргумент проти цих програм такий: чому це роблять іноземні журналісти? Відповідь на це, як нам здається, теж є. Андрій Куликов робить більш врівноважену програму, тому вона привертає менше уваги. В інших двох ток-шоу саме це і підштовхує (і виправдовує) ті ходи і слова, які б не були сприйняті як нормальні в інших програмах.

Таким чином відбулися певні трансформаційні процеси, і можна сказати, що творці ток-шоу, зрозумівши вплив цих програм на глядача, – цим скористалися. Нині політичні ток-шоу користуються попитом у масового глядача. Про це свідчать як експериментальні опитування, так і підвищені рейтинги каналів, в програмних сітках. Тому, можна з упевненістю сказати, що поки ЗМІ будуть активно пропагувати інформацію про політичні процеси країни, а також про політичних діячів, такі програми будуть користуватись попитом і надалі.

Отже, проаналізувавши специфіку творення цих програм, а також особливості формату ток-шоу, можна зробити висновок, що передивляючись політичне ток-шоу,

людина таким чином має намір задовольнити свій інтерес, свою потребу в інформації про оточуючий її світ подій, про події в її країні. Насправді ж, позиціонуючи програми як ті, що дозволяють розібратися в суспільно-політичному житті, їх творці вводять в оману глядачів. І шукаючи відповіді в ході перегляду чи то «Великої політики», чи програм Савіка Шустера, чи то «Свободу» на ICTV, реципієнт, не розуміючи того, потрапляє під вплив спеціально створених пасток – маніпуляцій свідомістю людини. Глядачі навіть не замислюються над тим, що політичні публічні люди прийшли не істину шукати, не розповідати годинами правду про українські реалії, а лише попіаритись, підтримати свій рейтинг, або, навіть, підвищити його

При цьому незалежно від тематики програм і складу учасників, кожного разу екран демонструє різні описані ще античними риториками нечесні прийоми ведення полеміки (спритників готових взяти верх за будь-яку ціну, порушуючи закони і правила, завжди було більш, ніж достатньо)... Політичний театр! Вербальний бокс!... Може, треба більше казати, що політ-шоу на ТБ – здебільшого – інструмент маніпуляції масовою свідомістю. Що інфографіка – різні криві, які збігаються – розбігаються, натискання кнопок тощо – імітація «наукового підходу» (є чудове висловлювання відомого фізика П. Капіци про три види брехні: звичайну, нахабну і... статистику)» [6].

Література:

1. Бирбом М. Хозяин ток-шоу // *Спутник-ТВ*. 2005. № 2.
2. Бадрак В. Роль ЗМІ в період передвиборчої кампанії // *Роль ЗМІ в процесах державотворення*. – Київ, 1998.
3. Бондар Ю. В. Національний інформаційний простір новітньої України. – Київ, 2007.
4. Брайант Дженнінгз. Основы воздействия СМИ. – Москва; Санкт-Петербург, 2004.
5. Гриценко О. Мас-медійні кампанії та проблеми їх застосування в ЗМІ // *Публіцистика і політика: зб. наук. праць*. – Вип. 2 / за ред. проф. Шкляра В. І. – Київ, 2001.
6. Макарьський О. Спів в якому не народжується істина. // *Журналіст України*. 2011. – № 01. – С. 19.
7. Почепцов Г. Г. Паблік рилейшнз для професіоналов. – Київ : Ваклер, 2000.
8. [Електронний документ]. – Режим доступу: <http://www.wikipedia.ru>
9. [Електронний документ]. – Режим доступу: <http://www.1.zt.ua/> Перший Житомирський інформаційний портал.

УДК 791.43

*Чорна Кристина Василівна,
здобувач Київського національного університету культури і мистецтв*

ВИКОРИСТАННЯ ЖАНРУ ІНФОТЕЙНМЕНТ В УКРАЇНСЬКИХ ТЕЛЕНОВИНАХ, ПОШУК НОВИХ ЗАСОБІВ І ПРИЙОМІВ ГРИ ТА РОЗВАГИ В ІНФОРМАЦІЙНИХ ПРОГРАМАХ

У статті досліджено використання жанру інфотейнмент в українських теленовинах. Розглянуті передумови та тенденції виникнення, становлення та перспективи розвитку інфотейнменту на українському телебаченні.

Ключові слова: інфотейнмент, новини, жанр, телебачення.

В статье исследовано использование жанра инфотейнмент в украинских теленовостях. Рассмотрены предпосылки и тенденции возникновения, становления и перспективы развития инфотейнмента на украинском телевидении.

Ключевые слова: инфотейнмент, новости, жанр, телевидение.

In the article the use of genre of infoteynment in Ukrainian telenovostyah is explored. Pre-conditions and tendencies of origin, becoming and prospect of development of infoteynmenta on Ukrainian television are considered.

Key words: infotainment, news, genre, TV.

Епоха «нового» телебачення в Україні розпочалася з набуттям незалежності і стали результатом корінних перетворень, які відбулися в політиці та економіці країни. Телебачення першим з усіх засобів масової інформації перебудувало свою роботу відповідно до нових вимог. Новини з простого набору актуальних подій, що відбулися за певний проміжок часу, перетворилися на товар, який вимагає як конкурентоспроможного рівня якості (новизни, оперативності, оригінальності і т. ін.), так і пошуку нових засобів і прийомів ігор та розваг в інформаційних програмах та яскравої реклами.

Метою даного дослідження – є визначення найхарактерніших проявів жанру інфотейнменту та причин його поширення в українському телебаченні, особливості використання засобів і прийомів гри й розваг, як складової в технології створення телевізійних новин.

Нині програми новин стали візитівкою телеканалів, а їх рейтинг і загальне сприйняття, як аудиторією, так і рекламодавцями, залежить не тільки від матеріальних витрат на виробництво щоденних випусків, але і від творчих здібностей їх виробників. Це призвело до надмірної насиченості ринку теленовинами та високої концентрації новинного продукту (більшість українських каналів почали випускати власні новини, навіть ті, що мають вузьку цільову аудиторію: музичний «М1», чоловічий «2+2» та ін.), а також створило умови для жорсткої конкуренції та виснажливої боротьби за сучасного глядача, довіра якого до новин балансує на критичній межі. Бажання аудиторії спостерігати за видовищем на екрані та отримувати задоволення від телевізійного

продукту, а не просто сприймати суху інформацію, заставило фахівців медіа-сфери шукати нові засоби і прийоми її заохочення. «Перебудова мовлення поряд з багатьма кардинальними змінами в засобах масової комунікації висвітлила важливу характеристику нової аудиторії – орієнтацію на розважальність. Особливо помітно проявилася ця тенденція на телебаченні» [12, 158]. Отже, перед телевізійним журналістом постає проблема залучення уваги аудиторії до свого продукту, що потребує використання нових методів і прийомів подачі інформації. Дослідниця С. Сметаніна вважає, що «сьогодні в журналістському тексті відбувається переміщення акценту з того, про що йдеться, на те, як про це говориться» [11, с. 90], адже нестандартна форма подачі інформації дозволяє легше зберегти подію в пам'яті. Так, усе активніше та сміливіше, виробники новин вдаються до змін у концепції головної програми каналу, полегшуючи формат і стиль подання інформації. Дедалі явним стає тяжіння інформаційних програм до інфотейнменту (infotainment: термін виник у результаті аббревіатурного з'єднання двох слів: інформація (information) та розвага (entertainment)) – розважального інформування, подання новин у формі розважальних передач або з відтінком розважальності [3]. Навмисне дроблення інформації на окремі факти, образи, думки, кліповість стилю подачі новин змушують глядача самостійно вибудовувати повну картину події на основі наданих журналістом відокремлених деталей. [11, с. 88]. Часто це призводить до зниження якості програм, витіснення «серйозної» та дійсно важливої інформації, зміщення акцентів, що неодноразово відзначали дослідники. Інфотейнмент базується на традиціях інтелектуальної гри, за допомогою спеціальних прийомів залучає глядача в евристичний процес. У зв'язку з цим, таке явище, як інфотейнмент (infotainment) становить особливий інтерес.

Явище інфотейнмент нині привертає увагу багатьох дослідників масової комунікації, серед яких Г. Беспам'ятнова, А. Варганов, М. Голядкін, Г. Деваль, Е. Денніс, М. Зорков, М. Картозія, І. Куляс, І. Машенко, Дж. Мерріл, С. Михайлов та ін. Серед науковців немає єдності щодо визначення інфотейнменту – як жанру тележурналістики, методу чи формату подачі. Заперечень не викликає сам факт існування інфотейнменту та застосування його в сучасному телевиробництві. Зокрема вчених цікавлять причини масштабного проникнення цього явища в мас-медіа пострадянських країн. В українському телевізійному дискурсі сучасні трансформації досліджує часопис «Телекритика» [7], проте, явище інфотейнмент у національному телеєфірі, й зокрема в теленовинах, нині залишається маловивченим.

Інфотейнмент зародився у 80-ті рр. ХХ ст. у США. Падіння рейтингів інформаційних програм змусило журналістів змінювати формат телевізійних новин (принципи відбору, способи подання інформації), знизилася частка «офіціозу», збільшилася кількість повідомлень на соціальні та культурні теми, у репортажах висвітлювалося більше деталей події. Серед новинних передач виокремилися інформаційно-розважальні. Першою з них вважають щотижневик «60 хвилин» (CBS), де ведучі стали активно додавати в репортажі своє ставлення до подій, з'являтися в кадрі нарівні з героями матеріалів, що було вкрай нетиповим для американського інформаційного телебачення того часу. Досвід CBS підхопили інші телеканали (NBC, ABC «20/20», CBS «48 hours», Fox News). У підсумкових випусках новин почала використовуватися ракурсна зйомка,

графіка, спецефекти, мультиплікація, а сенсаційні повідомлення у верстці стали передувати соціально важливим. Телекомпанія Fox узяла інфотейнмент за основу концепції всього каналу [2; 3; 4]. Отже, існує гіпотеза, що інфотейнмент виник не через примхи продюсерів американських телекомпаній, а під впливом змін інтересів і вподобань аудиторії. Як зазначає С. Михайлов, соціологічні дослідження 1970 р. засвідчили, що американське суспільство втомилося від серйозних матеріалів, і «жорстка» новина вже не цікавить телеглядачів [9].

Необхідно зазначити, що подібний розвиток мас-медіа передбачали теоретики інформаційного суспільства М. Маклюен, М. Кастельс, Е. Тоффлер. Наприклад М. Маклюен вважав телебачення здатним створювати мозаїчну картину світу, зазначав, що в епоху телекомунікаційного буму люди значно менше цікавляться соціальними явищами, сприймаючи їх як незначні елементи глобальної мозаїки [8]. Зниження інтересу соціуму до діяльності інститутів громадянського суспільства та набуття ним рис «публіки», яка формулює запит на розважальну інформацію, пророкував і М. Кастельс [5].

У свою чергу Е. Тоффлер вважав, що причиною трансформацій є «футурошок»: «переобтяженість інформацією ставить людину на межу її здібностей до адаптації, позбавляє можливості скласти адекватну картину світу, породжує «блокування» всього, що лякає, «реверсіонізм», «над спрощення». Прагнення позбутися стресів викликає «ескейпізм» – утечу від реальності в різних проявах» [14]. Отже, беручи до уваги теорії футурологів, можна припустити, що сама телеаудиторія стає замовником спрощеного формату. Це надає підстави ЗМІ для застосування нових прийомів, зокрема розважально-ігрових.

Явище гри привертає увагу багатьох дослідників, у науці існує багато теорій, які пояснюють її природу. Значний внесок у розробку цього напрямку зробили дослідники Бейтендейк, Берн, Бюлер, Гросс, Спенсер, Піаже, Фрейд, Фромм, Хейзинга, а також М. Бахтін, Л. Виготський, Д. Ельконін, О. Леонтьєв, В. Мухіна, С. Рубінштейн, В. Сухомлинський, К. Ушинський та ін. З усіх властивостей гри, які виділяють різні дослідники, для журналістики важливими є такі: гра розвиває, граючи, людина отримує задоволення як від самого процесу гри, так і від тріумфу перемоги [3; 15]. Феномен популярності розважально-ігрових передач, таких як, «Поле чудес», «Найрозумніший», «Що? Де? Коли?» та ін. пояснюється тим, що глядач часто ототожнює себе з учасником шоу, а тому вболіває та радіє його перемозі, як власній.

Слід зауважити, що ігровий початок реалізується на сучасному телебаченні двома способами: перший – через гру, другий – через різні творчі прийоми в межах традиційних журналістських творів. Серед них можна назвати: нетрадиційні жанри, нестандартні підходи до висвітлення подій, особлива інтонація викладення матеріалу, лексико-синтаксичні способи. Головна умова – усі прийоми мають створювати ситуацію невимушеного спілкування, глядач не повинен напружуватися, сприймаючи інформацію, а навпаки – отримувати задоволення від витонченої іронії, влучного порівняння, дотепного каламбуру, яскравої метафори [13].

У контексті аналізу інфотейнменту важливим є поняття масової культури. Особливістю маскультур є апелювання до стереотипів масової свідомості замість оригінальних образів. Іронія, самоіронія, сарказм, провокативність, метафоричність –

важливі для естетики постмодернізму та мас-культурної практики понять елементи, що активно експлуатуються ЗМІ й зокрема телебаченням інфотейнменту [1].

Зокрема на російському телебаченні першою програмою, побудованою за всіма принципами інфотейнменту, стала програма Леоніда Парфьонова «Намедни» (2001–2004 рр.). Як зазначає шеф-редактор НТВ М. Картозія [4], розробляючи концепцію програми, журналісти свідомо орієнтувалися на американський досвід. Нетиповими для тогочасного телебачення стали методи подання інформації: скорочення довжини сюжету, метафорично-образне тлумачення подій, «уречевлювання» новини, акцент на деталях, нетипових героях та обставинах. Крім того, в «Намедни» активно використовувалися художні прийоми: асоціативний, паралельний, кліповий монтаж, запроваджувалися монті-пайтон («вживлення» анімаційних образів у документальні кадри) й інтерв'ю-кліп (стислий аудіовізуальний твір, призначений, насамперед, для емоційного сприйняття). Навіть після закриття проекту «Намедни», його вплив на розвиток телебачення є очевидним, оскільки концепції та прийоми, розроблені в ньому, нині широко використовують.

В Україні інфотейнмент з'явився на початку XXI ст. і перебуває на стадії динамічного і досить бурхливого розвитку. З'явилися цікаві, нетрадиційні для України програми, було започатковано нові прийоми зйомки і монтажу, подачі інформації, відтак телевізійні технології вийшли на якісно новий етап розвитку. Використовуючи давній принцип «хліба та видовищ» спочатку на зарубіжних, а згодом і на вітчизняних телеканалах з'явилися різноманітні розважальні шоу. Інфотейнмент почали застосовувати у численних розважальних програмах про зірок, де глядачеві подавалась інформація про життя знаменитостей у ігровій формі. Такі розважальні, легкі для сприймання, шоу почали значно перевищувати рейтинги традиційних випусків новин. Тож редактори новин стали наслідувати цей жанр. Подавати новини в рамках інфотейнменту легко, динамічно, не перевантажуючи мозок глядача, не зобов'язують до певних розумових зусиль. Новини в жанрі інфотейнмент стали еталоном новизни і цікавості, набули шаленої популярності на телебаченні. Найпопулярніші українські телеканали взяли собі за правило подавати новини з відтінком розважальності: «Подорожчів» на Інтері, «Факти» на ІСТВ, «Сьогодні» на ТВі. Деякі редакції новин такі, як «ТСН» на 1+1, «Вікна» на СТБ, «Абзац» на Новому каналі, вже давно вийшли за межі «відтінку розважальності», інформаційні випуски на цих телеканалах все більше нагадують шоу. Програми вирізняються легкістю та доступністю викладення.

Яскравим прикладом інфотейнменту в інформаційних програмах українського телебачення є інформаційна програма «Абзац!» на Новому каналі. Результат об'єднання телевізійних новин «Репортер» і новин шоу-бізнесу «Піранії». Важливі події України та світу, щоденний зріз політичного, соціального, суспільно-культурного життя, сенсації, курйози, чутки і плітки подаються з гумором, іронією, імпровізацією і практичною користю для глядача.

«На перший план виходить не сам інформаційний привід, а особистість, яка подає інформацію та аналізує її. Кореспонденти висвітлюватимуть свій особистий погляд на певні явища чи події. Ми зробимо подачу інформації цікавою для людей і скажемо те, що хотілося сказати раніше, але формат не дозволяв» зазначала шеф-редактор проекту

Д. Козеровська. Яскраві образи ведучих, різні темпераменти – добродушний М. Шаманов і уїдливи дотепник А. Шабанов, недовірлива та напориста Г. Жижка і романтична інтелектуалка І. Волкова. Дві пари ведучих, змінюючи одна одну в кадрі, обговорюють, жартують, аналізують і, звісно ж, сперечаються, подаючи події з несподіваного ракурсу і по шматочках складаючи цілісну картину дня.

Допомагає ведучим у пошуку істини 21 журналіст, кожен з яких – яскрава особистість з неординарним характером. Вони проводять розслідування, експериментують і діляться чутками. Всі нововведення і цікаві випадки пропускають через себе, спілкуються з очевидцями подій і висловлюють суб'єктивну думку, завжди в курсі всього, що відбувається у світі й готові розповісти глядачам ексклюзивні подробиці. Також кожен глядач має можливість висловити свою думку про події, долучитися до дискусію і обговорити побачене, написавши коментар на сторінці каналу в соціальних мережах, що створює ілюзію причетності до програми.

Інформаційна програма «Вікна» телеканалу СТБ першою, серед випусків новин, застосувала інфотейнмент на вітчизняному телеринку.

«Стиль спілкування «Стьоб» (як обґрунтовану іронію над фактом, подією, ситуацією), сарказм, зверхне блюзнірство та пошук кумедного у звичайному інформаційна служба каналу СТБ зробила своїм «фірмовим стилем» Принципи відбору подій у випуск: нудні «нестьобні» теми залишаються поза увагою, топ-новиною стає не найважливіша, а найкумедніша. Новини акцентують увагу на незвичайних героях, неочікуваних ракурсах, нетипових деталях події, що залишилися непоміченими іншими журналістами, використовують мовну гру, приховані алюзії, ігрове переосмислення стереотипів масової свідомості: «Росіянин С. Халін тепер – Карлсон», – починається сюжет про винахідника, що сконструював ліжж з мотором. Назва під сюжетом: «Він сказав: поїхали! Від гвинта» (алюзія на фільм «В бой идут одни старики»). «Не розумію телячю мову» – висловлювання ДАІшника про державну мову, б'є всі рекорди перегляду в Інтернеті. Назва під сюжетом: «Труднощі перекладу» (знову алюзія на однойменний кінофільм). «Тіло як доказ» – назва сюжету про катування електричним струмом у міліції.

Серед інших телеканалів СТБ вирізняється радикальним лексичним новаторством – спробою реанімації українського правопису 1928 р. та використанням на широкий загал його штучної лексики в суміші із західноукраїнськими діалектизмами: «етер», «Європа», «єври», «дія лог», «плян», «поліціанти», «філіжанка», «кнайпа», «канапка»; а також самостійною сміливою словотворчістю: очільники, автівки, виші, комірне, торбохват, самовидці..., зокрема через утворення жіночого роду до всіх можливих іменників: депутат – депутатка, член – членкиня, соціолог – соціологиня та ін. Таке новаторство призвело до того, що нині ця лексика розтиражована різними телеканалами й у вустах журналістів, які погано володіють українською, являє собою справжній мовний сурогат. Незважаючи на мовностилістичну виразність, зображальний ряд у програмі «Вікна» досить плаский, буквальний, що притаманно радше класичній моделі новин. В окремих випадках тотальна іронічність «Вікон» навіть межує з цинічністю, коли іронія виникає в тих темах, де вона недоречна. Так, «стьоб» у новинах СТБ, нібито покликаний полегшити сприйняття матеріалу та розважити аудиторію, іноді, навпаки,

додає виразного суб'єктивізму у висвітлення події, через який людині вже складно розгледіти власне подію, осмислити факт чи явище, настільки вони спотворені журналістською інтерпретацією.

Виникнення інфотейнменту в українських теленовинах має власні, цілком логічні причини: політичні події в країні суспільство вже не сприймає серйозно, відтак, їх висвітлення в сухій офіційній манері більше не актуальне. «Новини ТСН» узагалі посунули політичні теми на другий план, зробивши акцент на соціальній проблематиці. Інфотейнмент у версії «Новин ТСН» характеризують енергійне подання, динамічність, продумана композиція сюжету, художньо-стильова атракційність. У повідомленнях широко використовуються мовна гра, трансформація сталих виразів, алюзії на явища та стереотипи масової культури: «москвичі в жалобі: розбір польотів», «українофоби в погонах»; унаочнення новини через деталізацію події: «ось так тепер виглядає кімната, в якій напередодні сталася ця пригода...», «точнісінько такий зашморг був на тілі загиблого...».

Відмінністю «Новин ТСН» є наповнення випусків прямими включеннями (що створює ефект над оперативності), підкреслена персоніфікація новин через додавання журналістських стендапів до кожного матеріалу. Так, журналіст розповідає про зміни в процедурі отримання водійських прав та проходження техогляду і записує стендап ніби побіжно, порсаючи у власному авто та перемовляючись з механіком. Водночас найбільше критики медіа дослідників та звичайних глядачів дістали надмірна драматизація сюжету, провокативність заголовків, незрозумілий принцип добору тем та інформаційних приводів і, власне, сама манера подання інформації в «Новинах ТСН» – надто спрощена, майже побутова, сенсаційно-скандальна (деякі критики називають її пліткарською): «жінка викинула на сміття власну дитину», «троє людей втопилися у фекальному колодязі», «в Луганську молодики дві ночі поспіль трошили надгробки на місцевому цвинтарі», «тиждень у клітці провів робітник ферми на Харківщині».

Медіадослідники категоричні в оцінках і називають такий підхід «агітацією для барбосів» та впевнені, що інфотейнмент – це підхід, який вбиває справжні новини; акцент на рекреативну функцію, властивий сучасній тележурналістиці, може звести нанівець якість новин, перетворити на сурогат, так звану «макулатуру» (trash TV) [13]. Так, російська дослідниця Ю. Рагуліна, щодо ролі інфотейнменту на сучасному телебаченні, визнає новий формат, але згадує його у контексті негативних тенденцій розвитку телебачення. Перераховуючи найбільш типові напрями розвитку професійних методів, прийомів та засобів, що представляють авторську концепцію, назвала прямий ефір новин, акцентом на репортері та інфотейнменті, а не на інформації. При цьому додала, що останнє типове явище сучасності цілком ймовірно є лише тимчасовим [10, с. 7].

Втім з переходом на принципи інфотейнменту та схему «шість «С» і одне «Г»: скандали, сенсації, секс, сміх, смерть та гроші» інформаційні програми подекуди перегинають з розважальністю. Тож тепер першою новиною, яка приголомшить українців є скандал, бійня, різня, жорстокі вбивства, аварія, розпуста, дебош, будь-що, що зможе притягнути увагу телеглядача з перших хвилин передачі. Але на фоні таких новин повідомлення про аварії та катастрофи звучать дещо неадекватно. Іноді подібні репортажі мають дійсно велике значення для суспільства, та чи завжди, в більшості

випадків сюжету, не варті аж такої емоційної ажитації, що її демонструють автори. Вони стають заручниками своєї програми, і їм не залишається нічого, окрім досить штучно нагнітати апокаліптичні настрої. Тоді як глядач, приготувавшись до справжнього жахиття, отримує чергові спекуляції на темах, які в інформаційному просторі циркулюють уже не один рік. Непоодиноким явищем у випусках є малозначущі репортажі, наприклад, чи то в зоопарку пандочка народилася, чи то тигреня. Коли у поєднанні розважального та інформаційного у випусках новин починає переважати розвага, постає питання: а де ж новини, і чи не розігрує телебачення свого глядача.

Зрозуміло, що гібридний жанр інфотейнменту живе за власними законами, тобто орієнтується передусім на те, щоб заінтригувати, налякати чи насмішити глядача. В цьому жанрі головне – не дати споживачеві знудитися, і питання в який це спосіб робиться відходить на другий план. Проте в слові «інфотейнмент» перша частина – від «інформації». Отож, бажано було б, запускаючи телевізійний проект, подумати, щоб ця частина гармонійно поєднувалася з «entertainment», себто – розвагами. А відтак – якщо й не змушувала б глядача замислюватися, то бодай давала корисну інформацію.

Та зважаючи на масове поширення інфотейнменту на загальнонаціональних телеканалах і навіть перенасичення ним, все ж цей новий формат інформаційних випусків досі залишається неосвоєним. Причин цьому немало – одна з них брак кваліфікованих журналістів, які здатні нестандартно мислити, або ще неготовність себе проявити у цьому напрямку. Незважаючи на критику цього формату новин, варто, все ж таки, інфотейнменту віддати належне. Адже його розвиток безумовно повинен зробити вітчизняне телебачення цікавим.

Література:

1. Беспмятнова Г. Н. Информационные проекты Леонида Парфенова на НТВ / Г. Н. Беспмятнова // Акценты. – 2005. – № 1–2. – С. 33.
2. Голядкин Н. А. ТВ-информация в США / Н. А. Голядкин. – Москва : Ин-т повыш. квалиф. работников телевидения и радиовещания, 1995. – 79 с.
3. Зорков Н. Н. Инфотейнмент на российском телевидении [Электронный ресурс] / Николай Зорков // RELGA. – 2005. – №19 [121]. – Режим доступа: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=735&level1=main&level2=articles>. – Загл. с экрана.
4. Картозия Н. Программа «Намедни»: русский инфотейнмент / Н. Картозия // Меди@льманах. – 2003. – №3. – С. 10–25.
5. Кастельс М. Становление общества сетевых структур / М. Кастельс // Новая постиндустриальная волна на Западе: антология / под ред. В. Л. Иноземцева. – Москва : Academia, 1999. – 610 с.
6. Козеровська. Д. Інформаційна програма «Абзац» Новий канал [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://abzats.novy.tv/o-proekte/>
7. Куляс І. Землетрус у ТСН, або Про інфотейнмент і версії в теленовинах [Електронний ресурс] / Ігор Куляс // Телекритика. — 2010.
8. Маклюэн М. Понимание Медиа : Understanding Media / Маршалл Маклюэн. – Москва : Гиперборея, 2007. – 464 с.
9. Михайлов С. А. Журналистика Соединенных Штатов Америки. – Санкт-Петербург : Изд-во Михайлова В. А., 2004. – 448 с. – (Серия «Библиотека профессионального журналиста»).
10. Рагуліна Ю. В. Особливості створення і розповсюдження інформаційних програм телебачення в умовах ефірної конкуренції : дис. ...канд. філол. наук : 10.01.10.
11. Сметанина С. И. Медиа-текст в системе культуры : динамические процессы в языке и стиле журналистики конца XX в. / С. И. Сметанина. – Санкт-Петербург : Изд-во Михайлова В. А., 2002. – 382 с.
12. Смирнов В. В.

**ВИКОРИСТАННЯ ЖАНРУ ІНФОРТЕЙНМЕНТ В УКРАЇНСЬКИХ ТЕЛЕНОВИНАХ, ПОШУК
НОВИХ ЗАСОБІВ І ПРИЙОМІВ ГРИ ТА РОЗВАГИ В ІНФОРМАЦІЙНИХ ПРОГРАМАХ**

Формы вещания: Функции, типология, структура радиопрограмм: Учебное пособие для вузов / В. В. Смирнов. – Москва : Аспект Пресс, 2002. – 203 с. 13. Снурнікова Ю. М. Новини з перцем та бульбашками: інфотейнмент на сучасному українському телебаченні: стат. ... канд. філол. наук : Вісник ХДАК, Вип. 33. – 2011. 14. Тоффлер Э. Шок будущего / Элвин Тоффлер. – Москва : АСТ, 2008. – 560 с. 15. Хейзинга Й. Homo Ludens. Человек играющий : статьи по истории культуры / Йохан Хейзинга ; пер. Д. Сильвестрова. – Москва : Айрис-Пресс, 2003. 496 с. – (Серия «Библиотека истории и культуры»).

Вісник КНУКіМ
Мистецтвознавство
Збірник наукових праць
Випуск 32

Редактор-упорядник
Безклубенко С. Д.

Редактор
Миколаєнко А. Ю.

Комп'ютерне забезпечення
Кузнєцова А. В.,
Кулинич І. В.

Підписано до друку: 21 травня 2015 року

*Формат 210x297. Друк офсетний. Наклад 100 прим.
Видавничий центр КНУКіМ*

Замовлення № 1615

